

Julie Favreau : la performance chorégraphique

Julie Favreau: Choreographic Performance

Anne-Marie St-Jean Aubre

Numéro 78, printemps-été 2013

Danse hybride
Hybrid Dance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69044ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

St-Jean Aubre, A.-M. (2013). Julie Favreau : la performance chorégraphique / Julie Favreau: Choreographic Performance. *esse arts + opinions*, (78), 16–21.

Droits d'auteur © Anne-Marie St-Jean Aubre, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Julie Favreau :
la performance
chorégraphique



Julie Favreau:
Choreographic
Performance

Anne-Marie
St-Jean Aubre



Julie Favreau, *projet Antone!*, IN LIMBO,
Tangente, Monument-National, Montréal, 2012.
Photo: permission de l'artiste | courtesy of the artist

Julie Favreau, *projet Le manoir*,
AXENÉO7, Gatineau, 2010.
Photo: permission de l'artiste | courtesy of the artist



Julie Favreau, *8 personnages engagés pour peupler scénario de drame psychologique* [Médéric Boudreaux], Centre Clark, Montréal, 2007.
Photo: Alexis Bellavance, permission de l'artiste | courtesy of the artist

DE LA DANSE À LA PERFORMANCE

Les figures d'Yvonne Rainer, de Merce Cunningham ou de Trisha Brown viennent rapidement à l'esprit lorsqu'on pense aux relations entre danse et arts visuels. Porte-étendards de la danse postmoderne américaine, ces chorégraphes ont créé des œuvres qui rappelaient à certains égards les happenings de Kaprow, à un moment d'ébullition où, dans les années 1950 et 1960, les disciplines des arts visuels et des arts de la scène se croisaient autour d'un objet hybride et difficile à circonscrire : la performance. Si les artistes et les danseurs ou chorégraphes se sont retrouvés, dans leurs recherches, autour de l'intention vague, mais tenace depuis le début du 20^e siècle, de rapprocher l'art et la vie, ils arrivaient chacun à cette étape de leur réflexion artistique avec un bagage tout à fait différent, qui s'est avéré déterminant dans leur manière de critiquer, par l'entremise de « performances », les barrières de leurs disciplines respectives. Ce constat tendrait à confirmer le statut particulier que Laurent Goumarre accorde à la performance, quand il suggère qu'elle est « ce temps critique qui vient ponctuellement – et toute son histoire en témoigne, quelles que soient les formes qu'elle prend – pointer une crise esthétique et politique¹ ». Cette affirmation rejoint celle de RoseLee Goldberg, historienne bien connue de la performance, qui insiste sur sa fonction subversive, voire provocatrice, dans la mesure où elle émerge souvent en réaction à un milieu oppressant, avec pour objectif d'outrepasser les limites des formes d'art plus établies².

Pour la danse, il s'agissait alors de rejeter tout ce qui touche de près ou de loin à la question de la représentation. En refusant les diktats de la narration ou de l'émotion, en niant l'illusion de la facilité et de la beauté créée par la virtuosité technique et en tentant de repenser le contexte de présentation des œuvres, des chorégraphes ou danseurs ont voulu s'affirmer en dehors des codes du ballet classique. Ce travail de redéfinition de la danse avait déjà été amorcé dans les années 1920 et 1930 par des chorégraphes comme Martha Graham et Doris Humphrey, qui soutenaient que la danse devait informer et faire réfléchir le public en traitant de préoccupations contemporaines, plutôt que de simplement chercher à le divertir. Cet objectif de rapprochement entre l'art et la vie, qui s'est

FROM DANCE TO PERFORMANCE

When one thinks of the relationship between dance and the visual arts, the figures of Yvonne Rainer, Merce Cunningham, and Trisha Brown immediately come to mind. The standard bearers of postmodern American dance, these choreographers created works that were in some ways reminiscent of Kaprow's "happenings," during an effervescent period in the 1950s and 1960s when the visual and performing arts intersected around the hybrid, hard-to-define notion of performance. Although artists, dancers, and choreographers shared the similarly vague yet persistent intention of bringing art and life together from the early twentieth century on, they had each arrived at this stage of their creative thinking from very different places, and this had a decisive influence on the way they used "performance" to critique the boundaries of their respective disciplines. Laurent Goumarre's characterization of performance seems particularly apt in this regard: "Whatever forms it has taken, performance has, throughout its history, periodically returned in order to point to an aesthetic and political crisis."¹ This statement concurs with that of RoseLee Goldberg, a well-known historian of performance art, who insists on its subversive or even provocative function inasmuch as it often emerges in reaction to an oppressive milieu and aims to surpass the limits of more established art forms.²

For dance, this involved rejecting anything even remotely associated with representation. By refusing to submit to the dictates of narrative or emotion, by denying the illusion of facility and beauty created by technical virtuosity, and by trying to rethink the context in which works were to be presented, these choreographers and dancers wanted to make their mark beyond the codes of classical ballet. The work of redefining dance had already begun in the 1920s and 1930s by choreographers like Martha Graham and Doris Humphrey, who believed that the purpose of dance was to inform audiences and spark reflection by addressing contemporary concerns, rather than simply seeking to entertain. This goal of bringing art and life closer together, which was initially conveyed through the content of the works, was much more evident in the form of choreographies starting in the 1950s, where daily gestures such as walking, breathing, and standing

1. Laurent Goumarre, « Tu n'as rien vu à Fontenay-aux-Roses », *Art Press* 2, n° 7 (nov. - janv. 2008), p. 90.

2. RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art Since 1960*, New York, Harry N. Abrams, 1998, p. 13.

1. Laurent Goumarre, "Tu n'as rien vu à Fontenay-aux-Roses," *Art Press* 2, no. 7 (Nov. - Jan., 2008): 90 (Own translation).

2. RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art Since 1960* (New York: Harry N. Abrams, 1998), 13.



Julie Favreau, projet *Ernest Ferdik*,
Musée d'art contemporain de Montréal, 2011.
Photo: Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

d'abord formulé dans le contenu des œuvres, s'est affirmé avec encore plus de vigueur dans la forme des chorégraphies à partir des années 1950, où des gestes quotidiens comme la marche, la respiration, la station debout – des gestes que l'on n'a pas hésité à qualifier de « trouvés », en reprenant l'expression associée à Duchamp³ – sont devenus les piliers de chorégraphies de plus en plus abstraites. Une position qui s'est radicalisée avec le courant de la danse postmoderne américaine, qui refusait l'expression dans le mouvement pour embrasser, ironiquement, une position beaucoup plus proche des théories du modernisme et de l'art pour l'art dans les arts visuels, afin de centrer toute l'expérience de la danse sur une étude de la forme⁴. Ainsi, c'est en s'éloignant de tout ce qui touche à la représentation que la danse se serait rapprochée des arts visuels – une avenue contraire à celle qui paraît pertinente d'emprunter pour réfléchir aux liens entre danse et performance dans le travail de Julie Favreau. En effet, si le geste chorégraphié agit comme point de départ de toute l'œuvre de cette artiste, elle s'intéresse au mouvement tout autant par sa portée expressive que pour sa qualité visuelle.

Lorsque Favreau parle de son travail et de sa démarche, c'est aux univers de la danse et du cinéma qu'elle se réfère spontanément, et moins à celui de la performance, pourtant la sphère à laquelle elle est associée. Ainsi, ce sont les noms de chorégraphes français de la non-danse comme Jérôme Bel et Boris Charmatz, de lieux comme la Ménagerie de verre et la Friche la Belle de mai, ou encore de cinéastes comme Roy Andersson et Andreï Tarkovski qui suscitent le plus d'enthousiasme de sa part. On pourrait en déduire qu'elle ne se reconnaît pas dans la tradition de la performance, qu'on associe rapidement à l'idée d'expérimentation des limites du corps par l'artiste lui-même; mais bien sûr, sa position est plus nuancée. À proprement parler, c'est moins un rejet de la performance qu'il faut retenir de son propos qu'une fascination pour le degré d'expressivité du geste, la capacité du corps à traduire un état d'esprit, une histoire, ou à faire advenir un personnage – une fascination qui rapproche sa démarche des univers qui ont traditionnellement à voir avec les questions de fiction et de représentation « vivante », soit ceux de la danse, du cinéma et du théâtre.

JULIE FAVREAU : UNE APPROCHE CHORÉGRAPHIQUE

En voyant des « spectacles vivants⁵ » lors de ses séjours répétés en France en 2005 et 2006, entre autres *.../...(b) rencontre improvisée* de Christian Rizzo, *Hey Girl!* de Romeo Castellucci et *Love* de Loïc Touzé, Favreau découvre sur scène des productions artistiques qui pourraient tout autant être présentées dans une salle d'exposition. Cela l'amène à envisager la salle d'exposition en tant que scène, qui bousculerait les codes du « spectacle » – notamment la frontalité du 4^e mur, le « rendez-vous » défini du spectacle et sa durée précise –, mais utiliserait les mêmes

upright—gestures characterized as “found” à la Duchamp³—became the building blocks of increasingly abstract choreographies. This position was radicalized with the trend of postmodern American dance, which in eschewing all forms of expression in movement, ironically came much closer to the theories of modernism and art for art's sake in the visual arts, focusing the entire dance experience on a study of form.⁴ Thus, by distancing itself from everything related to representation, dance seemed to be moving closer to the visual arts. Yet to probe the connections between dance and performance in Julie Favreau's work, it would seem more appropriate to think in opposite terms. While the choreographic gesture is the starting point for all of her work, she is interested in movement as much for its expressive potential as for its visual quality.

When Favreau talks about her work and approach, she spontaneously refers to the worlds of dance and film, and less to that of performance, with which she is nonetheless associated. Thus, it is the names of “non-dance” French choreographers such as Jérôme Bel and Boris Charmatz, places like the Ménagerie de verre and the Friche la Belle de Mai, or filmmakers like Roy Andersson and Andreï Tarkovsky that excite her most. One might assume that she does not see herself as part of the performance tradition—which conjures up the idea of the artist herself testing the limits of the body—but her position is, of course, far more nuanced. In truth, her approach is less a rejection of performance than a fascination with the expressiveness of a gesture and the body's ability to convey a state of mind, a story, or to flesh out a character. It is a fascination that brings her approach closer to worlds traditionally associated with fiction and “live” representation: dance, film, and theatre.

JULIE FAVREAU: A CHOREOGRAPHIC APPROACH

In watching “live art” shows during repeated stays in France in 2005 and 2006, including Christian Rizzo's *.../...(b) rencontre improvisée*, Romeo Castellucci's *Hey Girl!* and Loïc Touzé's *Love*, Favreau discovered artistic productions on stage that could just as easily have been presented in an exhibition venue. That led her to envisage the exhibition space as a stage that could upset the codes of the “show”—notably the frontal aspect of the fourth wall, and the fixed time, place, and duration—while using familiar parameters (a set, a performer, and a “story”). How do the artist's work



Julie Favreau, projet *Ernest Ferdik*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011.
Photo: permission de l'artiste | courtesy of the artist

and creative approach evoke or question the world of dance and the rules of the stage? I would suggest that Favreau's is a hybrid approach that interrogates the conventions of both dance and performance. This approach has evolved through a series of projects: *8 personnages engagés pour peupler scénario de drame psychologique* (Centre Clark, 2007), presented by Favreau as a “staging of performances in a gallery setting”; *Leur cinéma* (La Centrale, 2010) and *Le manoir* (AXENÉ07, 2010), where the performers engage in

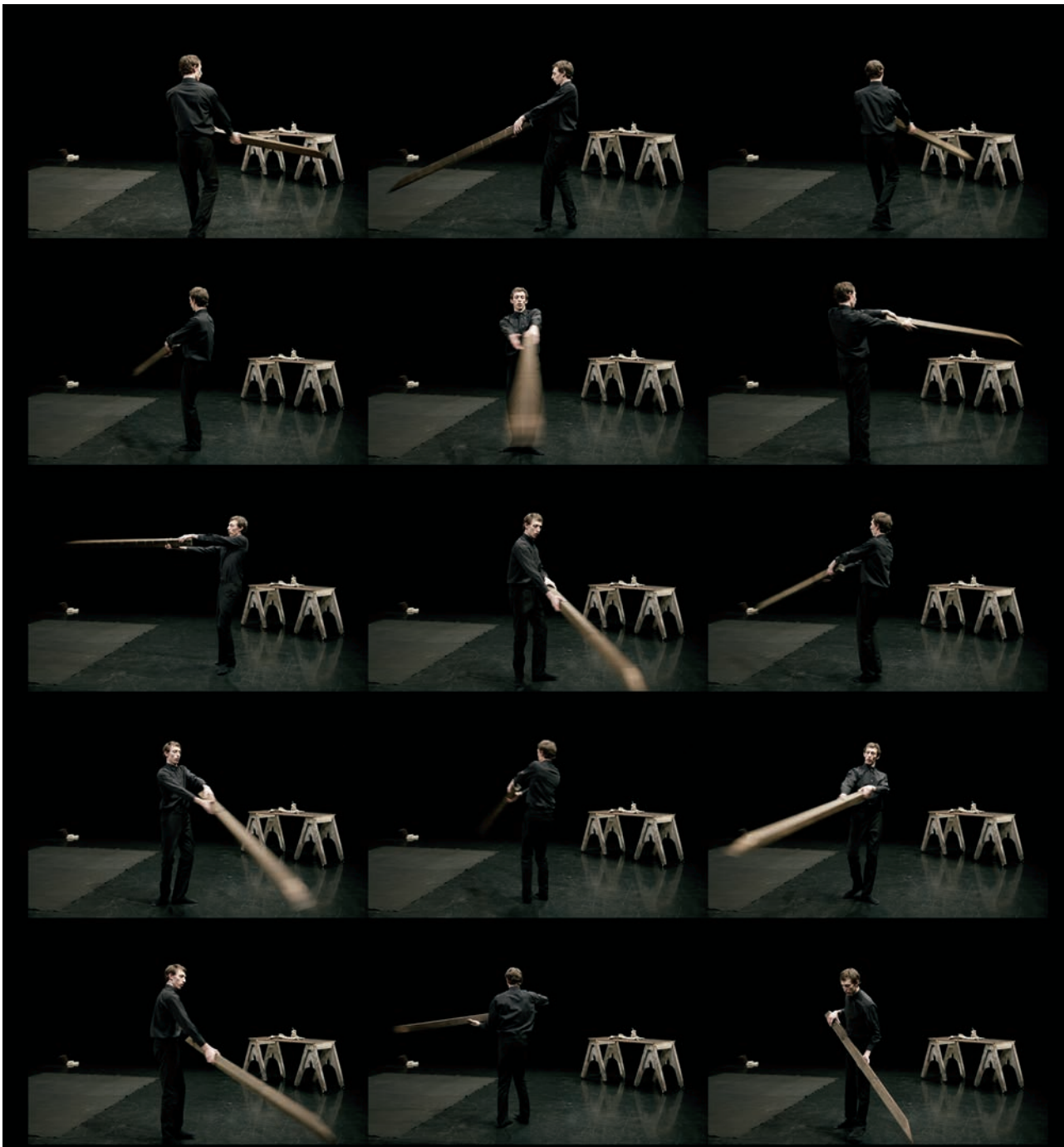
3. Susan Au, *Ballet & Modern Dance*, Thames & Hudson, Londres, 1988, p. 161.

4. Sally Banes, « Introduction à l'édition de Wesleyan », *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Paris, Chiron, Centre national de la danse, 2002, p. 19.

5. Expression consacrée en France

3. Susan Au, *Ballet and Modern Dance* (London: Thames & Hudson, 1988), 161.

4. Sally Banes, “Introduction to the Wesleyan Paperback Edition,” in *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987), xiv-xv.



Julie Favreau, *projet Antonel*, IN LIMBO, Tangente, Monument-National, 2012.

Photo: permission de l'artiste | courtesy of the artist

paramètres, soit un décor, un performeur, une « histoire ». Comment les œuvres de l'artiste et son approche de la création évoquent-elles ou interrogent-elles l'univers de la danse, les règles du spectacle? Il me semble que sa démarche est hybride, qu'elle remet en cause à la fois les conventions de la danse et celles de la performance. Sa recherche prend forme à travers une série de projets : *8 personnages engagés pour peupler scénario de drame psychologique* (Centre Clark, 2007), présenté par Favreau comme une « mise en scène de performances dans une scénographie en galerie »; *Leur cinéma* (La Centrale, 2010) et *Le manoir* (AXENÉ07, 2010), où il est question, pour les performeurs, « d'échanges chorégraphiques avec les objets qui les entourent »; *Ernest Ferdik* (MACM, 2011), qui problématise l'installation comme hors champ de l'espace scénique où la performance est captée⁶; et finalement *Antonel* (Monument-National, 2012), intégré à la programmation de Tangente, un projet qui s'inscrivait dans le cadre de

“choreographic conversations with the objects around them”; *Ernest Ferdik* (MACM, 2011), which problematizes the installation by using it to present what was off-stage during the filmed performance;⁵ and, finally, *Antonel* (Monument-National, 2012), part of Tangente's IN LIMBO project initiated by choreographer Lynda Gaudreau, aimed at encouraging fundamental research in choreography.⁶

All of the works mentioned above involve a collaboration with dancers, actors, or performers. For each of her projects, Favreau carefully chooses the artists with whom she wants to work, according to their specific physical characteristics, in order to convey the movements and tensions she has in mind for the piece. Over the years, she has formed ties with collaborators who are familiar with her world and comfortable with

6. Descriptions des projets de Favreau : www.juliefavreau.com.

5. For descriptions of Favreau's projects: www.juliefavreau.com.

6. Tangente: www.tangente.qc.ca/index.php?option=com_content&view=article&id=41.

l'initiative IN LIMBO de la chorégraphe Lynda Gaudreau, dont l'objectif est d'encourager la recherche en chorégraphie fondamentale⁷.

Toutes les œuvres précédemment mentionnées impliquent une collaboration avec des danseurs, des acteurs ou des performeurs. Pour chacun de ses projets, Favreau choisit précisément les interprètes avec lesquels elle travaillera, les retenant pour leurs qualités physiques particulières, essentielles pour rendre la gestuelle et la tension qu'elle imagine au moment de la conception. Avec les années, elle a su s'entourer de collaborateurs qui connaissent son univers et qui sont à l'aise avec sa manière de travailler. D'abord, une inspiration littéraire ou cinématographique, qui précise la trame narrative qui sous-tendra l'ensemble et suggère des images, des personnages, des gestes, des objets capables de véhiculer l'énergie de la scène. Puis la création ou le choix d'un décor, d'un costume, et le façonnement d'objets qui n'ont pas qu'un simple rôle d'accessoires, mais sont pensés en fonction des mouvements qu'ils pourront générer. L'objet seul n'est jamais suffisant pour Favreau ; il lui faut toujours le geste pour en activer le potentiel narratif, ce qui en fait par la suite un artefact, chargé de l'énergie de la rencontre préalable. Et finalement, en atelier, un travail d'interprétation des gestes chorégraphiques imaginés en amont, qui s'adaptent, se colorent de la manière dont l'interprète se les approprie et les performe. Par exemple, pour le projet *Antonel*, la décision de travailler avec le danseur David Albert-Toth s'est imposée d'elle-même. Sa puissance physique alliée à sa souplesse et ses aptitudes de *breakdancer* ont permis l'élaboration d'une scène se déroulant sous un grand tissu. Albert-Toth y produisait des formes sculpturales en bougeant et surprenait le regard en sortant bras, jambe ou pieds à des endroits inattendus et rendus improbables par rapport à la forme dressée sous nos yeux. Ici, le danseur fait à la fois fonction d'objet – il est un dispositif artistique – et de sujet – il est un agencement physique qui participe activement, par ce qu'il est précisément, à la création ; une double position qui travaille, qui tenaille toute création chorégraphique⁸.

Les enjeux de la représentation et de l'expressivité se trouvent également au fondement de la pratique de l'artiste, puisqu'elle cherche toujours à créer des personnages dont l'épaisseur psychologique se communiquerait par le corps en mouvement, en interaction avec des objets et un lieu défini. En ce sens, sa démarche évoque la manière dont Boris Charmatz envisage le travail du danseur, qui consiste selon lui à « [r]etrouver à l'intérieur même du travail sur la matière du geste, toutes les résonances psychologiques, libidinales, sociologiques, politiques, éthiques qui se nouent dans le geste⁹ ». Si la notion de présence, souvent abordée dans les textes qui théorisent la performance, reste importante pour Favreau, elle l'approche différemment dans ses projets, où il est moins question de faire vivre au spectateur l'ici et le maintenant grâce à la concentration du performeur, que de lui faire retrouver, dans la fraîcheur du geste qui ne doit jamais sembler répété, la vérité d'un instant vécu au présent par le danseur. Ainsi, l'idée de présence passe par l'intensité du geste du danseur qui, dans son interprétation, doit s'éloigner du jeu pour s'approcher des sensations réelles du moment dansé. Toute la tension des œuvres de Favreau se trouve dans ce nœud, qui mêle représentation et réalité : en cherchant à éviter le jeu, elle s'approche de la performance et de son diktat du moment présent, et pourtant ce moment n'est jamais original puisqu'il est écrit et répété en atelier. Qu'elle soit filmée ou présentée en direct, la performance chorégraphique compliquerait donc systématiquement cette idée de rapport direct au réel, s'inscrivant toujours en différé, puisqu'une écriture chorégraphique a construit en amont ce qui est présenté. L'artiste réfléchit d'ailleurs aux correspondances qui existent entre l'écriture vidéographique, l'écriture destinée à la salle d'exposition et celle pour la scène, qui concernent l'idée de rythme, lié



Julie Favreau, *8 personnages engagés pour peupler scénario de drame psychologique*, (Caroline Dubois, Belinda Campbell), Centre Clark, Montréal, 2007.

Photo: Alexis Bellavance, permission de l'artiste | courtesy of the artist

the way she works. Her initial sources of inspiration are literary texts or films, which determine the narrative plot and suggest images, characters, movements, and objects able to convey the energy of a scene. Next comes the creation or choice of a set, a costume, and the arrangement of objects which are not simply accessories but are deliberately chosen for the movements they will be able to generate. (For Favreau, an object is never sufficient in and of itself: it always needs a gesture to release its narrative potential, becoming an artefact that is charged with the energy of the prior encounter.) Finally, there is the performance in the studio of previously imagined choreographic gestures, imbued with the idiosyncrasies of each performer. For example, for the *Antonel* project, dancer David Albert-Toth was an obvious choice. His physical strength, flexibility, and breakdancing skills allowed her to create a scene that would unfold beneath a large sheet of fabric. Albert-Toth produced sculptural forms as he moved, revealing an arm, a leg, or a foot in unexpected and unlikely places, given the shapes suggested by his movements. Here the dancer was both the object—an artistic device—and the subject—a physical agent who was actively participating, by virtue of who he is, in the creative act. All choreographic creations must grapple with this dual role.⁷

The issues of representation and expressiveness are also key to the artist's practice, since she is always seeking to create characters whose psychological complexity is conveyed through the movements of the body as it interacts with objects in a given space. In this sense, her approach is reminiscent of the way Boris Charmatz envisages the dancer's role as one that involves "rediscovering all of the psychological, lustful, sociological, political, and ethical nuances contained within a gesture."⁸ Although the notion of presence, often discussed in theories of performance, is important for Favreau, she approaches it in a different way in her projects. Her goal is less to have spectators experience the here and now through the performer's focus than to have them discover, in the freshness of a seemingly never-repeated gesture, the truth of an instant experienced in the present by the dancer. Thus, the idea of presence is tied to the intensity of gesture. In his or her performance, the dancer must move away from acting in order to more closely embody the true sensations of the present moment in dance. All of the tension in Favreau's works lies in this uneasy relationship between representation and reality. By seeking to avoid the appearance of acting, she comes closer to performance and its desire to focus on the present moment. However, this moment is never original, since it is written and rehearsed in the studio. Whether it is filmed or performed live, the choreographic performance systematically complexifies this idea of a direct connection to the real, always experienced after the fact, since the choreography was constructed prior to the performance. Moreover, the artist ponders the connections between videographic

7. Tangente, www.tangente.qc.ca/index.php?option=com_content&view=article&id=41.

8. Geisha Fontaine, « Objets de danse. Objets en tous genres », *La Part de l'Œil*, n° 24, 2009, p. 104-105.

9. Boris Charmatz, « Extraits de trois conversations avec Isabelle Launay », www.boris-charmatz.org/node/413.

7. Geisha Fontaine, « Objets de danse. Objets en tous genres », *La Part de l'Œil*, n° 24 (2009): 104-105.

8. Boris Charmatz, « Extraits de trois conversations avec Isabelle Launay »: www.boris-charmatz.org/node/413 (Own translation).

au travail d'édition et de montage. La scène s'approche de la vidéo en ce sens où toutes les deux s'appréhendent d'un seul point de vue, frontal, et où le changement de rythme se trouve planifié puisque ce n'est pas le spectateur, par ses allées et venues dans l'espace, qui peut le faire varier. Vidéo et performance scénique sont donc des propositions fermées, résolues, alors qu'en galerie, les œuvres sont plus ouvertes et le rythme, plus chaotique, aucun des paramètres n'étant complètement fixe.



Julie Favreau, *8 personnages engagés pour peupler scénario de drame psychologique*, (Mathieu Lefèvre), Centre Clark, Montréal, 2007.

Photo: Alexis Bellavance, permission de l'artiste | courtesy of the artist

Finalement, la scène en tant qu'espace malléable ouvrant sur un ailleurs physique et mental – un état de fait accepté tacitement par le spectateur habitué aux codes du « spectacle », qu'il s'agisse de danse ou de théâtre – est un objet d'exploration pour les œuvres de Favreau, qui mélange deux horizons d'attente en proposant un va-et-vient entre deux traditions : alors que pour *8 personnages* et *Antonel* elle maintient le 4^e mur et, avec lui, le point de vue frontal et la distance qu'il impose, elle avale complètement le spectateur avec les installations immersives *Le manoir* et *Ernest Ferdik*, au sein desquelles le visiteur peut circuler. Le contexte de présentation de la performance a une incidence directe sur la manière dont est envisagé le temps, une variable qui est prise en compte au moment de l'écriture chorégraphique. Lorsque la performance a lieu devant spectateurs, dans l'installation, le visiteur peut arriver à tout moment, et rester le temps qui lui convient, alors que des œuvres comme *Antonel* ou *8 personnages* proposaient un rendez-vous à heure fixe, dont la durée était, grosso modo, planifiée.

Bref, c'est peut-être dans le processus plutôt que dans le résultat que les correspondances entre « spectacle vivant », danse et performance se font sentir dans le travail de Julie Favreau. Sa posture de chorégraphe se différencie de celle du metteur en scène ou du réalisateur, puisque son matériau principal reste le geste, le mouvement du corps dans l'espace, et non le texte. Ce serait donc moins le résultat que le point de départ, son rapport à la création, qui ferait la différence : la performance, une attitude du présent ; la danse, une écriture du geste ; et la performance chorégraphique, un savant mélange des deux.

Anne-Marie St-Jean Aubre est détentrice d'une maîtrise en études des arts de l'UQAM. Elle contribue régulièrement à divers magazines et publications. Elle occupe un poste de commissaire adjointe et d'assistante à la direction à la galerie d'art contemporain SBC, en plus de travailler comme commissaire indépendante. À son actif, on trouve les expositions *Doux Amer* (2009), *Faire comme si...* (2012), *Tania Ruiz Gutiérrez. Les figures du temps et de l'espace* (2012), ainsi que *Autant en emporte le vent* (2012), un cocommissariat avec Guillaume La Brie et Véronique Lépine.

writing, writing for an exhibition venue, and writing for the stage. In all three cases, rhythm is a key part of the editing process. The stage is like a video in the sense that both offer a single, frontal perspective, and changes in rhythm are planned. It is not the spectator's movement in space that changes this rhythm. Video and stage performance are both closed and resolved propositions, whereas in an exhibition venue, works are more open and the rhythm more chaotic, as none of these parameters are entirely fixed.

Finally, Favreau's works explore the stage as a malleable device that opens up a different physical and mental space—a fact tacitly accepted by the spectator who is accustomed to the codes of a “show” (dance or theatre). Her works blend two types of expectations, proposing a give-and-take between two traditions. Whereas in *8 personnages* and *Antonel*, she maintains the fourth wall, and with it the frontal view and the distance it creates, in her immersive installations *Le manoir* and *Ernest Ferdik*, spectators are completely drawn into the setting and are free to walk around it. The context in which the performance is presented has a direct impact on the way in which time is envisaged, a variable that is taken into account during the writing of the choreography. While works such as *8 personnages* and *Antonel* are scheduled at a specific time for a set duration, in the case of the installation, spectators can come and go as they please.

In short, it is perhaps in the process rather than the result that the connections between “live art,” dance and performance are best appreciated in Favreau's work. Her position as a choreographer is different from that of a stage or film director, since her primary material continues to be the gesture and movement of the body in space, not the text. It is therefore less the result than the point of departure—her relationship to the act of creating—that makes a difference. Performance is an attitude of the present; dance, a writing of gesture, and the choreographic performance a skilful combination of the two.

[Translated from the French by Vanessa Nicolai]

Anne-Marie St-Jean Aubre holds a master's degree in the arts from UQAM and is a regular contributor to various magazines and publications. She is a curator and an assistant to the director at the SBC Gallery of Contemporary Art, and also works as an independent curator. She curated the exhibitions *Doux Amer* (2009), *Faire comme si...* (2012), and *Tania Ruiz Gutiérrez. Les figures du temps et de l'espace* (2012), and co-curated *Autant en emporte le vent* (2012) with Guillaume La Brie and Véronique Lépine.
