

Le corps montréalais

Réflexions sur le Festival international de nouvelle danse 1992

Geneviève Dussault

Numéro 65, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29673ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dussault, G. (1992). Le corps montréalais : réflexions sur le Festival international de nouvelle danse 1992. *Jeu*, (65), 142–146.

Le corps montréalais

Réflexions sur le Festival international de nouvelle danse 1992

Geneviève
Dussault

Le langage de la danse actuelle est médiatisé par le corps qui, bien plus qu'un véhicule charnel des formes et des concepts, est devenu le lieu même du message et de l'émotion. Les tables rondes tenues dans les locaux du Département de danse de l'UQAM durant le Festival international de nouvelle danse (FIND) ont posé la question : «Y a-t-il un corps montréalais?», c'est-à-dire une approche particulière qui distinguerait les chorégraphes québécois des autres chorégraphes. Cette question soulignait en même temps le thème du Festival qui, cette année, était Montréal, en l'honneur du 350^e anniversaire de la métropole.

Nous savons tous que l'être humain a accès à une quantité innombrable de possibilités de mouvements, mais que ces possibilités sont limitées par la morphologie du corps et les capacités du cerveau. Ce qui caractérise un langage chorégraphique, c'est donc la sélection particulière que chaque artiste opère au sein de cette gigantesque banque de mouvements ainsi que les codes de signification générés par l'interaction de ces mouvements avec le contexte qui les entoure, soit le contexte culturel global, le contexte scénique, musical ou pictural. Dans chaque cas, le chorégraphe projette une image du corps particulière qui se définit par rapport aux autres éléments de la chorégraphie. Les projections montréalaises du corps semblent, de prime abord, aussi différentes les unes des autres que le sont, par exemple, les chorégraphies de Ginette Laurin et de Marie Chouinard. Voyons si, à travers cette diversité, il n'y aurait pas un fil conducteur, un point de rencontre...

Dans *la Chambre blanche*, Ginette Laurin projette une image du corps qui est modelée par un espace qu'elle a volontairement restreint. L'espace crée alors un nouveau contexte qui cisèle le



Dans *les Trous du ciel* de Marie Chouinard, «les danseurs apparaissent [...] à la fois comme des individus très personnalisés et comme un groupe uniforme : c'est l'image de la tribu». Photo : Cylla von Tiedemann.



mouvement d'une façon autre que celle proposée par une grande scène ouverte et dégagée. L'émotion est concentrée, et l'exubérance physique qui caractérise le travail de Laurin se charge alors d'un contenu psychologique qui nous fait chavirer de la folie à l'extase en passant par la tendresse, la violence, la peur ou la solitude. Dans un lieu restreint, les mouvements restent emprisonnés et leur portée résonne longtemps entre les murs froids et lisses de la chambre blanche.

À l'opposé, *les Trous du ciel* de Marie Chouinard sont une célébration de l'espace infini du Grand Nord. Les corps portent des costumes qui laissent pendre de longs poils, symboles de la nature humaine laissée libre. La gestuelle est fluide et les sons amplifiés des voix des danseurs nous rejoignent dans cet espace de résonances intérieures qui ne peut exister que lorsque le corps est à l'écoute de lui-même, sans contraintes, sans limites. Le corps des *Trous du ciel* est érotique. C'est un corps qui célèbre sa présence à lui-même et aux autres en créant des liens subtils entre le visible, domaine de l'homme, et l'invisible, domaine du sacré. Les codes gestuels ne sont pas des formes extérieures que l'on impose mais le reflet visuel d'un appel intérieur. Les danseurs apparaissent donc à la fois comme des individus très personnalisés et comme un groupe uniforme : c'est l'image de la tribu. Les gestes et les sons scellent l'union des danseurs tout en créant des ponts invisibles dans l'espace, rendu infini par un coucher de soleil qui transforme l'arrière-scène en horizon.

«Dans un lieu restreint, les mouvements restent emprisonnés et leur portée résonne longtemps entre les murs froids et lisses de la chambre blanche.» Une création de Ginette Laurin de la compagnie O Vertigo. Photo : Yves Dubé.

Le corps de Louise Lecavalier dans *Infante-Destroy* est un corps hautement médiatisé. Projeté à l'avant-scène sur un écran géant et translucide, il s'impose au regard et crée une intimité artificielle puisqu'il n'est qu'une image, une projection. Parfois, la vraie Louise Lecavalier danse derrière l'image de son propre corps, superposant ainsi la femme réelle à la femme image. Au cœur de son armure médiévale ou en chute libre, le corps apparaît vulnérable. Le sang qui coule et le chien qui lui mord

le bras nous renvoient à cette vulnérabilité. D'un autre côté, la danse hyperénergique de l'ensemble des danseurs semble surmonter cette vulnérabilité. Le corps devient un kaléidoscope à images multiples et contrastantes : la fiction côtoie le réel tandis que les émotions se chevauchent de l'écran à la scène, trouvant dans le corps de la danseuse leur dénominateur commun.

Le corps se situe au centre même du travail de Jocelyne Montpetit. Dans ses *Lettres à un homme russe*, il est mis en scène sans la pudeur ni les détours que suppose la stylisation du geste. L'être est mis à nu et l'émotion devient un langage qui se lit tant sur la peau que sur le visage. Le corps, pour reprendre l'image du Japonais Min Tanaka, avec qui elle a travaillé, devient un laboratoire, un lieu d'expériences physiques et émotives qui s'inscrivent dans une mémoire aussi intime que les os et les cellules. La scénographie grandiose propose une géographie qui pourrait être celle de notre inconscient : d'immenses panneaux, derrière lesquels la danseuse disparaît momentanément, des montages de petits cailloux blancs dans lesquelles le corps s'abandonne à la rage ou à la sensualité. Comme le décor, la musique, de compositeurs russes, prend beaucoup de place. Par moment, on ne sait plus si l'émotion naît de la danse ou de la musique, puis on se rend compte que les deux médias sont engagés dans une sorte de dialogue où gestes et sons se heurtent ou se confondent.

Jane Mappins, comme Jocelyne Montpetit, est attentive à l'émotion. Mais chez elle, contrairement à chez Montpetit, l'émotion n'est pas le média mais le message. Le corps est ici dansant, c'est-à-dire qu'il utilise les codes connus et identifiés de tous comme ceux de la danse, pour transmettre sur un mode métaphorique un message qui est celui de la perte de l'autre pouvant aller jusqu'à la perte de soi. La danse est énergique, mais les corps sont vêtus de blanc et sont parfois prisonniers d'un carré de lumière. Le corps semble alors prisonnier de lui-même, de ses propres émotions. Dans le même programme, on a apprécié le travail de William Douglas dans lequel la recherche formelle et esthétique prime le contenu émotif. Dans *We Were Warned*, le corps est ludique. Les trois danseurs jouent avec l'espace tout en déployant leur virtuosité à travers une gestuelle complexe et diversifiée.

Les personnages de Lynda Gaudreau sont des êtres concentrés, condensés, comme si leur force de vie avait peine à tenir à l'intérieur des limites physiques de l'enveloppe charnelle. Les nombreux mouvements des bras et du torse concentrent l'attention sur la poitrine, centre des émotions et des impulsions. Mais cette énergie accumulée n'est pas relâchée, ce qui crée une tension entre le corps qui a peine à la contenir et l'espace qui essaie d'absorber cette énergie et de la disperser.

La chorégraphe Danièle Desnoyers, à qui l'on attribue un langage du corps minimal, tout en subtilités et en nuances, nous présentait cette année une pièce inspirée de la vie et de l'œuvre de l'artiste mexicaine Frida Kahlo. Dans cette pièce, l'exubérance de l'Amérique latine est confrontée à un langage chorégraphique plutôt austère, même si la beauté et la fluidité de certains mouvements nous renvoient à une source mystérieuse et abondante. Le corps devient le lieu du drame, un drame invisible qui est communiqué par les regards et l'attention presque obsessionnelle que les danseurs portent à leurs mouvements. Cette interprétation s'éclaire lorsque l'on sait que le corps de Frida Kahlo fut à la fois un lieu de souffrance et une source d'inspiration pour sa peinture.

Lettres à un homme russe
de Jocelyne Montpetit :
«L'être est mis à nu et
l'émotion devient un
langage qui se lit tant sur
la peau que sur le visage.»
Photo : Guy Borremans.



Diving, l'un des volets de *Made to Measure*, du S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt d'Allemagne. Le chorégraphe Rui Horta «propose une image du corps performant et discipliné». Photo : Wonge Bergmann.



Il est intéressant de remarquer, à chaque nouveau FIND, comment le travail des chorégraphes québécois se distingue de celui des autres chorégraphes canadiens. Cela tient peut-être à cette vision du corps si viscérale et personnalisée chez nos chorégraphes montréalais, contrastant avec celle des autres, beaucoup plus formelle et uniformisée. Malgré la recherche gestuelle et culturelle de Karen Jamieson, qui intégrait des éléments de la culture autochtone, je n'ai pas senti que *Gawa Gyani* proposait une nouvelle lecture du corps. Si le corps n'est pas défié, l'impact de la chorégraphie ne peut alors dépasser le stade d'une appréciation purement esthétique ou alors celui d'un commentaire éthique relié au contenu et à la controverse qui entoure la question de la légitimité des emprunts culturels.

Parmi les invités internationaux du Festival, le chorégraphe français Daniel Larrieu présentait *Gravure*, une œuvre décorative où l'écriture de la danse est intimement mêlée au texte littéraire. Le corps y est apollinien et les mouvements fluides des danseurs nous transportent dans un éden chorégraphique au pied de la fontaine de Jouvence. Le texte de Pétrarque nous berce de sa rhétorique pendant qu'opère la poésie de l'image. Dans *Gravure*, le corps n'est pas le propos ou même le lieu de l'action, mais le support visuel porteur de gestes codés issus d'un univers poétique et onirique.

Du côté américain et britannique, les compagnies de Trisha Brown, mère du postmodernisme américain, et de Laurie Booth nous ont démontré que le corps en mouvement peut encore nous faire planer. Chez eux, le corps est le langage. Les mouvements sont souvent construits à partir d'improvisations corporelles, ce qui donne à leur gestuelle spontanéité et fluidité. Sans aller jusqu'à parler du zen dans l'art de la chorégraphie, on peut dire que les corps planants mis en scène par ces deux chorégraphes font référence à une certaine immédiateté, à une qualité passagère et fugitive de l'émotion véhiculée par le geste «ici et maintenant». L'émotion n'est ni viscérale ni intellectuelle, mais devient une projection globale de l'être dans l'espace et le temps.

Le Festival clôturait avec le S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt qui présentait un spectacle énergique et époustouflant, où l'on ne pouvait rester insensible à la virtuosité extrême des interprètes. Les corps comme l'espace et la musique sont utilisés avec une grande efficacité pour ne pas dire une grande discipline. Toujours dans cette optique du décodage du corps, on peut dire que le S.O.A.P. propose une image du corps performant et discipliné. Tous jeunes et beaux, les danseurs défilent devant nous dans leur impeccabilité, qui n'est pas sans froideur. On est alors loin du corps montréalais, ce corps qui danse, chante, jouit et souffre en créant son propre langage.

Pour en revenir à la question du début, à savoir s'il existe un «corps montréalais», on pourrait tout simplement répondre que les chorégraphes d'ici ont su développer des langages très personnels et distincts, tout en s'alimentant à la même source. Non pas celle de la forme ni même celle des idées, mais celle de l'expérience humaine qui s'inscrit dans nos corps comme dans un grand livre et qui devient langage au contact de l'imaginaire. ●