Document généré le 23 avr. 2024 10:32

Spirale
arts • lettres • sciences humaines

SPIRALE

État de porosité

Anne-Marie Guilmaine

Numéro 242, automne 2012

URI : https://id.erudit.org/iderudit/67978ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Guilmaine, A.-M. (2012). État de porosité. *Spirale*, (242), 36–37.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2012

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/

érudit

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/

On dit état de corps et on pense que ce n'est qu'une feinte pour ne pas dire état d'âme. Pour ne pas dire danser avec son âme. Pour ne pas dire danser tout court. Car danser, ce n'est peut-être au fond qu'une façon de trouver quelqu'un, quelque part, qui se reconnaisse dans nos états, dans nos corps, dans nos états de corps. Et qui, du coup, nous dit qu'on n'est pas seul à exister.

DOSSIER

État de porosité

PAR ANNE-MARIE GUILMAINE

Artiste polyvalente, formée à l'UQAM, Anne-Marie Guilmaine s'intéresse particulièrement au théâtre performatif. Elle cofonde la compagnie de création et de production de spectacles et d'événements *in situ* Système Kangourou en 2006, avec Claudine Robillard, performeuse. Elle écrit et met en scène des pièces hybrides, croisant performance, sociologie et théâtre selon différents rapports au public. Leurs créations ont été présentées notamment à La Chapelle, ainsi qu'au FTA.

Palper la part obscure de l'humain et admettre que le désespoir, la violence et l'obsessif feront inévitablement partie du *deal*. Plus que jamais, les arts vivants se questionnent sur la nature du vivant. Nourris par des formes flirtant avec l'autoreprésentation, que ce soit par une performativité *trash*, un minimalisme sous tension ou le quotidien surexposé[1], les artistes scéniques québécois cherchent le trouble et tous les moyens possibles de mettre en danger leur propre intimité psychologique. Comme si le courage en art se mesurait aujourd'hui par le degré d'exposition de leur perméabilité, c'est-à-dire leur façon d'encaisser le présent, de le laisser rencontrer la profondeur grise, voire noire, de leur propre psyché, pour en recracher ensuite le mélange. Dans ce processus plus alchimique que mécanique, le rempart des techniques savantes se désagrège. Ils avancent en tâtonnant vers leur propre compromission, le plus nus possible, dans des zones qui les heurtent et les libèrent à la fois.

Les avant-gardes qui se succèdent depuis le début de l'inusable postmodernité n'ont-elles pas toutes cherché à investir des zones d'inconfort, osant l'immobilité quand il aurait fallu bouger, disséquant la laideur dans les musées les plus convenus, sortant de force les spectateurs de leur obscur anonymat ? Oui, mais aujourd'hui, il semble que la déstabilisation recherchée se situe moins du côté du public que des créateurs eux-mêmes, notamment parce qu'ils font des détours vers des disciplines qu'ils ne maîtrisent pas, choisissent des distributions hybrides ou explorent des enjeux troubles qui les révèlent brutalement.

Ces créateurs aux signatures distinctes, qui se méfient des étiquettes et pigent dans le langage dansé autant que performatif, théâtral, plastique et même circassien, se rejoignent dans une recherche sur les états de corps. Cette recherche marque les œuvres d'une théâtralité *souterraine*, moins flagrante qu'auparavant, se laissant plutôt deviner comme une empreinte inversée, « sous-cutanée », pourrait-on dire. Filtre ainsi une dramaturgie des sens qui se développe à même le corps et la pensée en mouvement du performeur. Comment mettre en jeu une telle dramaturgie, souple et fugitive, dégagée d'une ligne de sens univoque ? Comment surgit-elle ? Comment s'incarne-t-elle ?

SOUS L'ACTION, L'ÉTAT

En premier lieu, il semble qu'un degré zéro de représentation soit la position de départ à une dramaturgie du corps. Lié à la conscience du faire, il se repère par un état de concentration et de pleine présence à chaque étape d'une action. Héritiers des expérimentations des années soixante (pensons à Yvonne Rainer et la Judson Church, Allan Kaprow ou Richard Schechner), les artistes contemporains qui priorisent une dramaturgie du corps cherchent à *authentifier* le geste, en enrayant toute forme d'artificialité ou de maniérisme dans l'exécution des actions.

Mais sous ces actions simples travaille en creux l'état, cette *manière d'être*. En improvisation, les performeurs sont appelés à générer des états — anxiété, apathie, panique, etc. — en s'appuyant sur des images ou des phrases-clés, mais également sur des sensations stimulées par des matières concrètes (peaux d'animaux, papier d'aluminium, peluches, peinture, etc.) ou par un processus de réminiscence ou d'imagination. Ce que la chorégraphe Meg Stuart appelle des *fictions* (tes jambes sont paralysées ; c'est la canicule extrême ; tu veux te cacher derrière ton squelette). Au moment de la présentation, les performeurs auront à réexplorer *in situ* et *in actu* le bassin d'actions et d'états défriché en répétition. Ils deviendront maîtres d'une dramaturgie de l'instant, oscillant entre abandon et construction, immersion dans le faire et conscience de la vue d'ensemble.

Au-delà de la finesse de ce travail de composition, l'enjeu de taille est de moduler et de *rendre visibles* les états qui

traversent le performeur et ce, même lorsqu'il s'agit d'une poétique du presque rien comme chez Nicolas Cantin. Les créateurs cherchent des moyens pour *densifier* la présence des performeurs et pour que leurs états ne se repèrent pas uniquement par la concentration du regard ou la subtilité des intentions, mais qu'ils soient pris en charge par tout le corps. C'est par cet investissement entier, mais aussi par le fait d'embrasser largement l'espace ou de répéter une action sur une longue durée, qu'un état de corps *fait image*, une image aussi forte visuellement que sémiotiquement pour imprégner la sensibilité du spectateur et le nourrir dans sa fabrication d'un réseau de sens.

EN EAUX TROUBLES

Conscients du potentiel narratif des états de corps, les créateurs se servent d'emprunts divers, allant du vocabulaire gestuel sportif aux jeux d'enfants, en passant par le monde des animaux et des insectes. Ils restent à l'écoute des langages aptes à traduire la sauvagerie chaotique des rapports à soi ou à l'autre, comme on peut le ressentir chez Catherine Gaudet ou Jean-Sébastien Lourdais. Bien qu'ils donnent des références aux spectateurs (ils bougent comme des chiens ; ils semblent parasités de vers ; ils hurlent comme des bébés), leurs éléments narratifs ne proviennent pas du mimétisme d'une forme extérieure mais bien des nécessités d'un état qui marquera le corps de l'intérieur. Est également exclu le réalisme psychologique, même lorsque les créateurs viennent du côté du théâtre (pensons notamment aux démarches respectives de Brigitte Haentjens, Nini Bélanger, Christian Lapointe, Catherine Bourgeois ou Jérémie Niel). Le réel dame le pion au réalisme, les jeux d'échos tirés de la psychanalyse l'emportent sur la linéarité. Les créateurs doivent inventer le rythme propre à leur logique, accordant une attention minutieuse aux transitions et à la durée de vie de chaque état. Une juxtaposition très rapide des états permet justement de créer cette « *zone d'indiscernabilité* » dont parle Xavier Le Roy (cité dans Roux, Céline, *Danse(s) performative(s)*, L'Harmattan, 2007). La composition se rapproche alors de l'alogique du rêve ou des enfants d'âge préverbal : leurs états se combinent à grande vitesse, avec des ruptures franches, passant du malaise au sourire en une seconde. Se distille ainsi une inquiétante étrangeté, qui préserve l'« *opacité de l'image* » chère à Meg Stuart (*On va où, là ?*, Les Presses du Réel, 2010).

LE MOUVEMENT DES TROPISMES

Sur scène, des êtres mal dans leur peau, mais pas malhonnêtes. Des êtres, plus que des personnages, qui s'exposent : voici ce que je crois être, ce qui m'effraie, ce qui m'obsède.

Mais l'intimité exposée est remise en doute dès son surgissement. Les êtres présentés sont tiraillés entre leurs états contradictoires et les conventions sociales, se perdent dans l'entredeux du dedans et du dehors, d'où la présence sur scène d'une panoplie de masques, perruques, costumes, gestes de pantomime et secondes peaux de toutes sortes, que ce soit chez Dave Saint-Pierre, Georges Stamos ou Mélanie Demers. On met en question les frontières entre le dénuement, l'habillement, le déguisement et le travestissement, traquant l'obsédant « qui suis-je » ? À quel moment suis-je réellement moi-même ? Et qu'en est-il de l'autre ? La norme sociale, pointée du doigt comme responsable du mal-être contemporain, se fait érafler de tout bord, tout côté.

C'est le retour de l'ère du soupçon, et la référence à Nathalie Sarraute n'est pas inopportune. Une dramaturgie du corps n'investit-elle pas justement le champ miné de ce qu'elle nomme les tropismes ? Les créateurs contemporains plongent à pleines mains dans les interstices du rapport à l'autre, malaxant ce qui se trame entre les êtres et que la parole ne peut exprimer : les malaises et malentendus, mais aussi les désirs comprimés jusqu'à l'explosion soudaine et maladroite. Les performeurs d'aujourd'hui dansent les tropismes, variations des « *bruits internes* » dont parle Meg Stuart. Ils donnent vie aux points de suspension entre les êtres, qui les relient mais les éloignent. Ils en viennent, pour reprendre les mots de Didi-Huberman au sujet d'Israel Galván, à « danser avec [leur] solitude, *[...] une solitude complexe toute peuplée d'images, de rêves, de fantômes, de mémoire* » (*Le danseur des solitudes*, Éditions de Minuit, 2006).

Faut-il voir dans l'exposition d'une intimité dans toute sa grouillante multiplicité l'une des conséquences de l'individualisme ambiant ? Exposer *tout cru* ce que l'on est apparaît comme l'ultime tentative pour entrer en contact avec l'autre, qu'il soit sur scène ou dans la salle. Certains spectateurs et critiques reprochent aux créateurs montréalais d'accorder trop d'importance au mal-être intime, au détriment d'un ancrage plus direct dans les brassages sociopolitiques actuels. Amorçant une transition, le mouvement social qui émerge actuellement au Québec trouvera forcément sa résonance artistique. Les états de corps donnés à sentir sur les scènes montréalaises s'ouvriront sans doute à des territoires moins individuels que ceux des angoisses interpersonnelles et autres démangeaisons narcissiques. D'ailleurs, la coopérativité de La Deuxième Porte à Gauche donne à croire qu'un autre chemin que celui du renouvellement des contenus et des formes peut mener au social, par l'invention de dispositifs de création et de terrains de jeu collectifs. Mais il est également possible de deviner déjà, sous cette exposition intime, le désir hurlant de ne plus être seul et de reconnaître en l'autre une déroute tout aussi vive que la sienne face aux contradictions qui le composent.

Paul Valéry « *voyait dans le geste dansé une façon d'engendrer [...] une "interrogation" sur l'être* », écrit Didi-Huberman. La dramaturgie du corps vise non seulement à éveiller chez le spectateur une empathie kinesthésique, mais également un questionnement philosophique. Quelque chose de plus sensible, fragile et poreux est interpellé en lui. Et dans le vœu des créateurs, trois questions font surface en présence de ces êtres exposés : qu'est-ce qu'ils font ? Qu'est-ce qu'ils me font ? Qu'est-ce qu'ils me disent sur ma propre *manière d'être* au monde ? C'est dans l'énoncé de cette dernière question que s'imprime la vie en actes donnée à sentir par une dramaturgie du corps.

1. Durant la dernière décennie, les scènes québécoises ont accueilli les spectacles de Romeo Castellucci, Meg Stuart, Richard Maxwell, Alain Platel, Rodrigo Garcia, Krzysztof Warlikowski, Pippo Delbono, Jan Lauwers ou Frank Castorf, pour ne nommer qu'eux, transformant radicalement les conceptions du corps scénique, de la théâtralité et du décloisonnement des genres.