

## Restituer la danse

*A Morte in braccio* de Mario Côté, Chorégraphie de Jeanne Renaud, interprétée par Louise Bédard en couleur, sans paroles, 2012, 21 min. Présenté au Festival International du Film sur l'Art, 2013

*Body Language*. Guy Cools avec #1 Sidi Larbi Cherkaoui ; #2 Akram Khan ; #3 Rosemary Butcher ; #4 Jonathan Burrows and Matteo Fargion ; #5 Time Etchells ; #6 Dana Caspersen ; #7 Alain Platel, Sadler's Wells, 2008-2011, n.p., photographies

Guylaine Massoutre

---

Numéro 245, été 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69724ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Massoutre, G. (2013). Compte rendu de [Restituer la danse / *A Morte in braccio* de Mario Côté, Chorégraphie de Jeanne Renaud, interprétée par Louise Bédard en couleur, sans paroles, 2012, 21 min. Présenté au Festival International du Film sur l'Art, 2013 / *Body Language*. Guy Cools avec #1 Sidi Larbi Cherkaoui ; #2 Akram Khan ; #3 Rosemary Butcher ; #4 Jonathan Burrows and Matteo Fargion ; #5 Time Etchells ; #6 Dana Caspersen ; #7 Alain Platel, Sadler's Wells, 2008-2011, n.p., photographies]. *Spirale*, (245), 17–18.

# Restituer la danse

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

## A MORTE IN BRACCIO de Mario Côté

Chorégraphie de Jeanne Renaud, interprétée par Louise Bédard en couleur, sans paroles, 2012, 21 min.  
Présenté au Festival International du Film sur l'Art, 2013.

## BODY LANGUAGE

Guy Cools avec #1 Sidi Larbi Cherkaoui ; #2 Akram Khan ; #3 Rosemary Butcher ; #4 Jonathan Burrows and Matteo Fargion ; #5 Time Etchells ; #6 Dana Caspersen ; #7 Alain Platel  
Sadler's Wells, 2008-2011, n.p., photographies.

Séquencer le temps sur une trame sonore ; découper l'architecture des images ; monter et ré-enchaîner le lyrisme d'un corps dansant ; introduire des images de deuil et de forêt ; accompagner le cinéma d'art muet : peut-on ainsi documenter l'émotion secrète d'un solo ? Quand l'acte de danser passe dans une autre dimension du visible, en balayages et plans fixes, le film sert-il les *topoi* narratifs ou la richesse sensible de la danse ? En multipliant les stratagèmes de contemplation, sans excéder la chorégraphie ni surcharger la danse, Mario Côté réussit un tel pari. Dans son film *A Morte in braccio*, il manipule finement l'émotion suscitée par Louise Bédard : il la personnalise et la magnétise autrement.

La ville s'agite en silence, derrière une vitre dépolie. On entend des bruits de pas, des portes qu'on ferme. La soliste se dirige d'un promenoir aseptisé vers la rotonde où elle va interpréter une ancienne chorégraphie de Jeanne Renaud. Elle va danser la douleur, rituel d'exorcisme et de mémoire mené dans un bâtiment patrimonial, repeint de blanc. Vide. Ce désert alentour est à vivre, à emplir malgré soi dans un moment où être dans le souffle, être l'instrument à vent, égal au cri d'un enfant au loin. Pour faire sa trace, la danseuse va oublier la caméra qui la suit, se tourner vers son corps intérieur et s'élancer dans ce lieu-vertige. Le chaos fera effraction. La caméra cadre l'événement, grossit le geste, l'isole de son espace, soulignant le regard, la lumière et la torsion, en gros plan.

Récit chorégraphié à l'accent « autobiographique » (Michèle Febvre) et dansé à New York en 1948, par Jeanne Renaud, ici



Louise Bédard ; *A Morte in braccio*, de Mario Côté, 2012.

interprété avec toute la fluidité incarnée de Louise Bédard, le film donne l'impression d'une résistance et d'un après-la danse, d'« écarts » comme dit Jacques Rancière de la différence entre littérature et cinéma. Côté a choisi de faire rêver les images de danse et de fondre les siennes aux ombres et à la silhouette animée, anonyme personnage incarnant une gestuelle intense, un art vivant.

## DANSE DE DEUIL

Sur l'aria baroque de l'opéra *Ariodante* de Haendel, qui a été transcrit pour de multiples voix et instruments, grandit l'espace somptueux, languissant, d'un sentiment qui s'éteint. Puis la musique disparaît. On entend la peau frotter le sol, les pieds cogner, le souffle s'accélérer, les mains de la danseuse claquer durement sur son corps, tandis que ce désespoir dansant s'aventure jusqu'au seuil du cri. Plus loin que le souvenir, une cloche étouffée égrène le temps. Une soprano à la voix déformée par Côté

fait écho au titre premier de la chorégraphie, *Déformité*, créée en 1946 par Renaud. Dans cette interprétation de 2013, *A Morte in braccio*, le souvenir tord également le corps, l'Orlando furieux de l'Arioste — texte ayant inspiré le librettiste inconnu de Haendel — est une femme en proie à la douleur. Et le silence de la danse resplendit au-delà de ce corps malmené, admirable, en équilibre malgré les tours, les élans, les gestes cassés, l'émotion sentie dans sa furie désordonnée. La main se pose doucement, en gros plan ; la caméra conjugue les images bleutées et la danse suppliciée, la course errante, la mort approchée. Ce corps anima(l), ce corps qui cherche en vain l'excès de son malheur et roule sur lui-même, s'éploie dans le vide. Ce corps fait sensation. Andante en mineur d'un sentiment majeur.

*A Morte in braccio*, filmé par Mario Côté, magnifie l'art de Jeanne Renaud revu par Louise Bédard. Près de six décennies séparent la création, inspirée par la misère urbaine new-yorkaise et, maintenant, par

un récent deuil personnel de Renaud. Nulle interprète plus subtile, plus accomplie que Bédard pour incarner l'esprit des larmes et de la peine, la prière de *Mater dolorosa*, la gestuelle mi-cérémonielle mi-sacrificielle de Pietà. Soutenue par le drame musical, la pièce solennelle, dépouillée, d'une facture contemporaine tant par la gestuelle que par le costume urbain, ravive cet aria *Scherza Infida* de l'opéra *Ariodante* de Hændel, dont le titre provient du livret : « *Scherza infida / in grembo al drudo / io tradito a morte in braccio/per tua colpa ora men vô* » (Plaisante, infidèle, / auprès de ton amant / moi, trahi, dans les bras de la mort / par ta faute je vais me jeter maintenant).

Et la mémoire filmique soutient l'intention. Lorsqu'on voit Bédard effeuiller le numéro 6 de la revue *Minotaure* (janvier 1935) et s'arrêter sur le texte d'Éluard, consacré à la musique dans la poésie, tandis que les images surréalistes renvoient leurs formes à la danse, on se souvient que Bataille, Masson et Picasso menèrent côte à côte la révolution surréaliste dans cette revue, tirant le fil d'Ariane, et que Breton y noua pour longtemps la liberté d'Apollinaire à la révolution esthétique de l'Amérique. C'est là, dans ce numéro où figure *Déformité*, que Renaud et, à sa suite, Bédard et Côté, recalent leur inspiration, celle de toute Ariane trahie par l'aimé.

Qu'on retienne quelques images sculpturales, d'une grande beauté. Cheveux renversés, simplement vêtue de noir, Bédard offre son visage au ciel, bras tournoyant en ailes et masque blanc égaré dans une lamentation mimée, seule, sous l'œil *différent* des écrans. Le poème visuel suit la posture neutre de la détente et de la marche, puis la déclinaison de souffrance, puis la durée qui étire la vitalité cassée. L'aria céleste interpelle la gestuelle et ce corps lui répond par une caresse lente, patiente, comme si la musique était l'âme errante. De l'intérieur s'agite la danse, prégnante et exacerbée. Bédard est incomparable pour faire sentir la « cloche de verre », la folie lâchée. Les dernières minutes de la chorégraphie livrent un combat poignant au sol, durement heurté jusqu'à ce que épuisée, vaincue par la mélancolie, cette enveloppe malmenée retrouve sa paix foetale.

## TRAVERSES INTERNATIONALES

Les entretiens de fond en danse contemporaine sont rares : à signaler, les choré-

graphes Sidi Larbi Cherkaoui, Akram Kahn, Jonathan Burrows et Matteo Fargion, Tim Etchells, Dana Caspersen, Rosemary Butcher et Alain Platel, inventeur d'une esthétique de danse avec des non-danseurs, se sont entretenus entre 2008 et 2011 à Londres avec le dramaturge Guy Cools, bien connu pour ses interventions multiformes — dramaturgiques et d'ateliers notamment — dans le milieu de la danse montréalaise et canadienne. Sept jolies plaquettes accompagnent la visibilité de cet art désormais majeur.

Tous ces artistes ont une parenté : la famille de l'art flamand. Ce mouvement de danse, internationalement diffusé, est parti du centre effervescent de danse-théâtre contemporaine, le Arts Centre Vooruit, à Gand (Ghent). Cools y a vu ces artistes débiter, créer, échanger, oser, triompher et, par la suite, il a participé activement à leurs aventures de création dans des lieux plus vastes et éclatés. Homme charnière, spécialiste des vases communicants, passeur sans suture de projets en studio à des représentations devant de vastes publics, ce facilitateur d'échanges entre créateurs, institutions et diffuseurs a su affronter le monde intérieur et coordonner les différences, d'une part par le yoga, d'autre part par le modèle d'organisation politique et sociale mis en chantier par Alain Platel.

De ces entretiens, retenons *The Mythic Body*, de Sidi Larbi Cherkaoui, qui raconte comment *Myth*, une chorégraphie qui fit grande impression à Montréal, en 2008, après *Foi*, en 2003, lui permit de poser sa problématique identitaire, lui fils d'un musulman élevé en Belgique, dans le catholicisme de sa mère et la culture gréco-latine : le syncrétisme oriental lui offre alors un cadre de réconciliation. Anish Kapoor et Akram Khan s'ajoutent à cette orientation, ainsi que des danseurs aussi différents que Shantala Shivalingappa et Damien Jalet, tous deux hantés par les rythmes. Ils poussent alors ensemble leurs découvertes de traditions populaires et religieuses venues des siècles passés et d'une géographie lointaine. L'imaginaire mythique convient à Cherkaoui : il se réfère à la cathédrale d'Anvers, où il vit, dont les saisissantes œuvres d'art favorisent la catharsis du visiteur et du créateur.

On retrouve Cools dans *The Bi-Temporal Body*, en relation avec Akram Khan, qu'il a guidé par le double regard de Daniel

Sibony sur le « *corps-mémoire* » et le « *corps-présence* ». De l'énergie indienne du kathakali, d'une rigueur toute mathématique, à l'expression contemporaine, où Khan vint à rencontrer Sylvie Guilhem, fulgurante interprète de danse classique, le chorégraphe raconte comment il se mit à créer sur son corps à elle, et qu'ils échangèrent des types masculin et féminin de danse, selon les particularités rythmiques qui faisaient écho dans l'identité de chacun. Khan évolue alors dans un chaos physique qui, de « confusion », devient « fusion-avec ». Des aspects narratifs et un air de théâtralité chargent sa danse d'une émotion de plus en plus personnelle. Hamlet, Œdipe deviennent des partenaires potentiels de cet imaginaire physique : il incarne la forme nouvelle d'une *identité culturelle* en danse, osée et nommée dans une époustouflante épopée.

## TRANSNATIONAL SOCIAL

Le dernier entretien, et non le moindre, se déroule avec Alain Platel, orthopédagogue devenu chorégraphe et fondateur de la compagnie C de la B, acclamée à Montréal pour *Yets op Bach* (1998) et moult fois primée. Dans *Gardenia* (2010), non seulement il y mit en scène des non-danseurs, des corps nus, des personnalités et corps transsexuels et transgenres, mais aussi des gens âgés, parfois sortis d'instituts médicalisés. L'enjeu est clair : faire que les histoires se livrent, se croisent et s'échangent, grâce au partage scénique.

L'ombre de Pina Bausch plane sur cet entretien. Platel évoque son séjour en Palestine en 2001, auprès de danseurs exprimant leurs traditions et leurs souffrances ; et Cools de se référer aux essais d'Elaine Scarry et d'Ann Cooper Albright, tandis que Platel fait état de moments de grâce, où des spectateurs immigrés sont montés sur la scène, à Paris, et ont été accueillis inopinément par les artistes. À Kinshasa, l'artiste a remonté d'autres pistes de la profondeur humaine, là où les mots ne suffisent plus ; depuis, Platel continue d'exposer les corps, même grâce à Wagner et Verdi, célébrés ensemble dans *C(h)oeurs* (2011), pièce inouïe nécessitant 150 participants. Amateurs d'ordre et de conventions, s'abstenir. Ou se convertir, avertis : cet engagement est révolutionnaire, les œuvres aussi déconstruites qu'utopiques, scènes de fusion communautaire entre des entités vivantes parmi les plus extrêmes et les plus éloignées.