

Le retour de l'interprète

Hiver et printemps 2000 en danse

Guylaine Massoutre

Number 97 (4), 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26013ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massoutre, G. (2000). Le retour de l'interprète : hiver et printemps 2000 en danse. *Jeu*, (97), 104–112.

Le retour de l'interprète

Hiver et printemps 2000 en danse

Faisons l'hypothèse qu'il existe une danse québécoise. Quelles en seraient les caractéristiques ? Essayons non pas d'en proposer une typologie, mais d'en rassembler les forces autour de traits de saison, sans perdre de vue que son caractère indéfini lui permet actuellement des explorations multiformes, dont elle ne rend nullement compte à une école, à une institution, ni à un groupe.

Au moment où tout s'internationalise, il peut paraître dépassé de s'interroger sur les formes nationales de la chorégraphie. Quel artiste québécois ne rêve pas de se produire ailleurs ? La renommée internationale n'est-elle pas le gage ultime de la qualité, comme si la concurrence était l'épreuve d'un prix d'excellence à remporter ? Il est vrai que la création ne vit pas en vase clos. Pourtant, pensons « petit », pour regarder les œuvres se tremper ici, avant de les saisir au regard de l'incessante circulation du marché de l'art contemporain. Posons les jalons des repères qui les guident, avant d'y accoler nos critères internationaux en matière de goûts culturels : nous risquerions d'y perdre les découvertes de nos meilleurs créateurs et de les plier à ce qui s'est fait ailleurs, sans eux, avec d'autres moyens et dans d'autres contextes de signification.

Revenons donc d'abord à « l'humain », ce drôle de personnage animé, qui se produit en scène en dehors des grands festivals, dûment et justement ouverts au marché étranger pour apporter à une collectivité l'air frais qui la rend vigoureuse. Or, n'a-t-on pas vu cette saison que la scène québécoise a donné une grande place à l'interprète en danse contemporaine ? Ce choix n'est pas sans influencer notre regard sur les œuvres ; c'est comme s'il convenait de recevoir la danse en premier lieu comme « performance », à savoir « évocation critique de la vie quotidienne, mélange aujourd'hui extraordinaire de langages visuels et de systèmes de valeurs¹ ». L'interprète se produit devant nous comme artiste, danseur, danseur-comédien, humain à l'identité corporelle prégnante mais muette. En tant qu'engagement dans le monde, la danse contemporaine est à la fois métaphore de la culture et expression de multiples « soi », de « traits distinctifs et non de corps effacés, abstraits », comme l'a fait remarquer justement Harold Rhéaume. Le lien entre les deux niveaux – l'un très plastique, l'autre plus théâtral – se lit comme une esthétique de l'action.

L'interprète joue de tous ses moyens

Première observation : l'interprète n'est pas toujours un bon danseur. L'interprète met l'accent sur le mouvement plus que sur la danse. Il recherche l'impression visuelle

1. RoseLee Goldberg, *Performances. L'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 39.

dans un espace théâtral conventionnel. De la performance américaine des années 1980, il a gardé une prédilection pour la création *ex nihilo* en ce qui a trait au matériau scénique (décor minimal, souvent limité au costume et à l'éclairage, expression corporelle personnelle, références au quotidien) ; il cherche aussi à surprendre le spectateur. Le chorégraphe lui laisse une grande part d'initiative dans l'expression. Qu'on pense aux directions chorégraphiques de David Pressault, Allen Kaeja, Natalie Morin ; et aux interprétations de Jacques Moisan, Harold Rhéaume, Catherine Tardif, Estelle Claretton.

Te souvient-il ? de Louise Bédard Danse et Sylvain Émard Danse, spectacle présenté au Théâtre la Chapelle. Sur la photo : Louise Bédard et Sylvain Émard. Photo : Tshi.

Deuxième observation : l'interprète s'essaie à la chorégraphie. Il veut diriger sa propre gestuelle, choisir les éléments de mise en scène, l'univers sonore qui lui convient. Qu'on pense à Michèle Rioux, Mireille Leblanc, Dominique Porte, Harold Rhéaume, Lucie Grégoire... Il ne craint pas le travail de groupe, en étroite collaboration avec des partenaires qu'il traite sur un plan d'égalité, quitte à laisser l'œuvre paraître sans

unité. Il cherche à révéler les rapports à l'autre. Dans un registre très abouti de gestuelle symbolique, le duo *Te souvient-il ?* de Louise Bédard et Sylvain Émard offre une composition, accordée dans un esprit de *free-jazz*, de séquences en duo et solo : dialogique, profondément ancrée dans l'histoire de deux corps, les interprètes poussent loin leur capacité de se répondre et de se laisser entendre dans l'intimité.

Troisième observation : l'interprète propose son corps comme lieu principal d'expression artistique. Qu'il soit tableau vivant, lieu d'exploration et de dérision, matériau dynamique pur, ou encore machine à forte théâtralité (visuelle et narrative), qu'il se fasse l'animation d'états perceptifs subtils, ou signe physique et symbolique d'un langage mental conceptuel, qu'il se surprenne lui-même comme objet réactif, toutes ces orientations sont représentées. Le corps dansant est questionné dans tous ces rapports. Naguère, il aurait servi de miroir aux maux de la société ; il a changé : il les a incorporés. Qu'on songe ici à Peggy Baker, Liza Kovacs, Sylvain Émard et Louise



Bédard, interprètes des plus complexes et des plus expressifs de la danse, cette saison.

Quatrième observation : il est aujourd'hui possible d'aborder la danse aussi bien selon un angle structural (description de surface), un angle formel (description du mouvement), un angle conceptuel (intention d'artiste), un angle historique (mise en contexte et projet d'artiste) que selon un point de vue psycho-narratif (largement utilisé au théâtre). Ce sont là au moins cinq options, non exclusives les unes des autres, pour lire la danse actuelle. Les trois premiers angles permettent de souligner le travail souvent remarquable des concepteurs d'éclairage.

On note qu'une lecture politique est actuellement absente de la réception québécoise. Peut-être faut-il y voir le signe d'une certaine tranquillité : l'interprète, depuis plusieurs saisons, est peu scandaleux, ni sensationnaliste ni agressif ; toutes attitudes qui portent d'ordinaire le spectateur à déplacer hors du champ artistique les registres du sens et de la motivation. Seul le solo *Écho* d'**Harold Rhéaume**, pièce d'humour et d'autodérision, très théâtrale – dans l'ambiance d'une nouvelle de Gogol –, intégrait un fort univers social.

Ainsi, certaines pièces gagneront, à notre avis, une meilleure visibilité selon l'angle qui les saisit, s'affaibliront autrement. Par exemple, on lira mieux *la Tentation de la transparence* de et par **Paul-André Fortier**, *le Chant de l'ambre et Ambre et ambroisie* de **Benoît Lachambre** par Liza Kovacs selon le premier angle ; au second, convient bien *Eau forte et noire* d'**Hélène Blackburn** par Kovacs et la féminité, peut-être un peu édulcorée mais minimaliste, des danseuses de *Fragile Lumière* de **Lucie Grégoire** et *Trois Grâces* de **David Pressault** par Sarah Stoker, Anne Le Beau et Ziyian Kwan ; au troisième angle, s'enrichit notablement le rapport à l'espace dans *Bras de plomb* de et par **Fortier**, comme le plus modeste mais intéressant *Rouge 20 Rouge 100* de et par **Michèle Rioux** ; quant au quatrième, il les concerne tous, mais il semble mieux fait pour les combats dans *Résistances* de **Allan Kaeja** par Tom Kasey, Karen Kaeja, Philip Drube, Susan Lee, Heidi Strauss et Teena Walker ; enfin, le dernier angle offre de belles lectures psychosociales à *Écho* d'**Harold Rhéaume**, à *Some Strange Winters/D'étranges hivers* de **Natalie Morin** par Lucie Boissinot, Christine Charles, Elinor Fueter, Sylvain Poirier et Mark Shaub, comme au solo *les Males Heures* de et par **Paul-André Fortier**.



Écho d'Harold Rhéaume, présenté à Tangente. Sur la photo : Harold Rhéaume. Photo : Harold Rhéaume.

L'interprète joue un rôle d'embrayeur

« Embrayeur » est un terme de linguistique ; il désigne un signe « vide » qui peut être « rempli de signification » selon l'usage et le référent. Habituellement, les pronoms personnels sont les principaux embrayeurs. Ce terme a aussi été utilisé dans le domaine des arts plastiques, surtout pour désigner dans une œuvre les indices de localisation du moi dans l'espace. En danse contemporaine, l'interprète est un corps-personne, un corps-langage, un corps-signe distinctif. Mais il n'est jamais quelqu'un ; il incarne « je », « il », « elle », « tu », « nous »..., portrait anonyme fondé sur toutes les qualités des transpositions, des mystères et des travestissements de la scène. La production montante des solos ou des séquences de solos à l'intérieur des œuvres illustre bien cette tendance. Les chorégraphies actuelles sont portées par les interprètes comme des gants : ils leur donnent leurs formes, leur langage, leur présence, quelle que soit la signature. La saison a mis cet aspect en lumière, tant elle a permis de comparer en finesse les talentueux Fortier et Baker ; les complices Énard et Bédard ; les gracieuses Stoker, Le Beau et Kwan ; enfin la merveilleuse Kovacs se prêtant à Lachambre, Blackburn, Navas et Porte. Chorégraphes et interprètes dialoguent

dans l'expression corporelle comme un texte : une tension fait dominer l'un ou l'autre, selon les ancrages en soi ou en l'autre du mouvement. La danse fait alors ressortir chez l'interprète la possibilité d'expression de rôles dont il ou elle s'ignorait capable ; inversement, le ou la chorégraphe voit son œuvre s'y incarner dans la surprise de son altérité.

En tant que relation indicielle (ou médiateur), l'interprète porte l'empreinte du chorégraphe qui l'a choisi et qui le dirige. Baker et Kovacs l'ont superbement montré. Prenons le projet de Kovacs, prestigieuse interprète qui, grâce à Danse-Cité, a mené à bien son spectacle signé par quatre chorégraphes de son choix (Lachambre, Navas, Blackburn et Porte). « Liza est au carrefour de cinq solos, plutôt qu'au cœur d'une rencontre », commente le compositeur Laurent Maslé, après le spectacle. Personne ne domine ici le processus de création. « L'enjeu est de garder l'essence de chaque chorégraphe, explique Luc Ouellette, répétiteur et conseiller artistique. Dans un esprit de simplicité, l'interprète doit côtoyer assez chaque chorégraphe pour utiliser son vocabulaire. » Le vidéaste Mark Adam ajoute : « Le concepteur d'images, qui compose son solo en tête-à-tête avec l'ordinateur, s'est glissé ici dans le temps de respiration de la danseuse. Je n'ai pas voulu écraser la danse

Les Trois Grâces de David Pressault, présentées à Tangente. Sur la photo : Ziyian Kwan. Photo : Stephen Taylor.



visuellement. Je ne suis pas en compétition. » Quant à la conceptrice d'éclairages, Lucie Bazzo, elle renchérit : « J'ai créé une atmosphère pour chaque pièce, tout en faisant un tout au service d'une seule artiste en scène. J'ai trouvé les moyens en répétition. » Liza Kovacs s'est elle aussi expliquée : « Je voulais, dans ce projet, humaniser le danseur. J'appartiens à un monde de contes de fées. J'ai voulu allier la technique et ce monde mystifié. Pour danser ces cinq solos, j'ai trouvé une histoire. C'est le portrait d'une interprète. J'apporte tout ce qui vient de moi, sans fossé entre ma formation classique et la danse contemporaine. » Le projet abstrait au départ, dont il reste une certaine évidence de terre pour Lachambre, de feu pour Navas, d'eau pour Blackburn et d'air pour Porte, a ainsi largement dépassé sa liberté générale pour retrouver cette « humanité » centrée dont parle Kovacs, l'âme de ce projet.

Penser le corps a souvent consisté à le déconstruire, dans un passé encore présent. L'interprète participe au *body art* – appellation courante dans la photographie des années 1980-1990 – auquel se rattachent bien des chorégraphies contemporaines, fragmentant le mouvement et le corps dansant pour leur donner des formes en succession et en séquences. Catherine Tardif est sans doute l'artiste qui pousse le plus loin cette décomposition. Mais tous n'y adhèrent pas, loin de là. L'expérience du solo, signé et dansé par le même artiste, n'est-elle pas le signe d'un refus du *body art*, de la coupure artificielle entre le sujet pensant et le sujet dansant ? S'il est vrai que la pensée organise la diversité de nos expériences, alors où se situe aujourd'hui l'apport de l'interprète à l'œuvre dansée ? Faut-il le chercher dans le projet du chorégraphe ? dans la pièce elle-même ? ou du côté de la danse, comme au théâtre l'art du comédien ?



Que ressent l'interprète ? Peggy Baker explique : « Un rythme, des points de contact sur le corps, des sensations ; la vitesse, la douceur, la lumière ; un chant dans la tête, une pulsation composée. Pas d'états d'âme, juste une mémoire des sensations, répétables à l'infini. Une écriture stabilisée par la chorégraphie, où les aspects accidentels du scénario tendent à disparaître au profit de formes plus symboliques et sculpturales. » La réussite d'un spectacle de danse contemporaine tient sans doute dans ce vertige artistique, qui trouve son harmonie au prix d'un long travail. Rien n'y sera gommé, les tensions s'y transforment, dans les meilleurs cas, en propositions artistiques intégrées. Pour exemple de cette complexité, considérons les solos : ils montrent bien la dichotomie entre chorégraphe et danser, tant il se produit de « résistances » entre l'une et l'autre activité. On a pu en juger en comparant le langage

corporel de Fortier, dans ses trois solos, et celui de Baker, dans le solo *Loin, très loin* qu'il a créé pour elle. Baker habite un corps élancé et aérien, rapide et tonique, très long en jambes, d'un tout autre style que Fortier, volontiers plombé, masculin, charpenté du buste, jouant d'une évidente et tranquille sensorialité. Même dans les gestes qu'ils partagent, leur élégance réciproque est très différente ; tout comme les centres d'équilibre, la gravité, les lieux de force ; le regard même qui les suit ne les enveloppe pas de manière identique. On retient de Baker (dans *Loin, très loin* de Fortier) la superbe harmonie de son corps dans la course, la force centrée de son bassin, la longueur souple de ses membres aériens. Quand elle se touche le corps, ses organes sont perceptibles. Tandis que Fortier avance vers l'espace, devenu matière, par la marche (dans *Bras de plomb*) et, lorsqu'il se touche également (dans *la Tentation de la transparence*), c'est plutôt une géographie insulaire qui surgit. Elle montre, il explore.

L'interprète se jette dans un chassé-croisé d'intentions

Le corps dansant est véritablement ce sur quoi toute idée repose. Liza Kovacs apportait plus que sa signature à ses chorégraphes, comme le résume pour tous Daniel Soulières : « La Formule Interprète, à Danse-Cité, est importante à mes yeux. Au sein d'une compagnie, on ne se pose pas assez de questions. Seul, on s'implique davantage. Le meilleur résultat, lorsque le danseur choisit ses chorégraphes, c'est qu'on voit chacun danser dans le corps d'un grand interprète. » Ce dernier doit pourtant intégrer plus encore que le langage corporel d'un autre. La vie s'en mêle : toutes sortes d'éléments non musicaux, non dansés, hétérogènes ponctuent souvent les chorégraphies. Ainsi, une bonne idée peut faire une mauvaise pièce : pour preuve, on a regretté de voir Marc Boivin dans la pièce inadéquate de Tardif présentée au Festival de musique de chambre de Montréal, au Chalet de la montagne, en juin. Par contre, dans le même cadre, AnneBruce Falconer a joliment illustré la trop célèbre *Truite* de Schubert, dans une pièce de Louise Bédard, où celle-ci ne semblait pourtant, avec bonheur, que se citer elle-même. Une idée simple, bien dansée, peut au contraire faire une bonne pièce. *Fragile Lumière* de Lucie Grégoire, évoquant un voyage dans le désert, allait dans ce sens, malgré un certain disparate dans la composition. Mais on aime surtout voir s'accorder la force de l'idée et la présence de l'interprète. La reprise, en février, à l'Usine C, d'*Incarnation* d'Hélène Blackburn, a vu confirmer la présence scénique de l'Albertaine Kirsten Pollard, ex-danseuse classique au Boston Ballet. Sans avoir la maturité d'une Peggy Baker, qui occupe à elle seule tout l'espace de lumière et d'ombre, Kirsten Pollard polarise le regard : on admire ensemble sa beauté étrange et sa capacité de désarticulation, si intéressante chez Blackburn, qui fait voir le déplacement et l'impulsion du mouvement comme s'il s'agissait simplement d'énergie sur une résistance chauffante.

Physicalité. Ce néologisme de la danse désigne l'abstraction du mouvement dans un corps. On cherche à voir l'idée du corps vivant, à la représenter. Dans l'ouvrage théorique intitulé *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, le critique Donald Kuspit, cité par Rosalind Krauss, soutient que « [l']art abstrait rationaliste et déterministe est à relier à une tradition occidentale plus large, manifeste pendant l'Antiquité classique comme pendant la Renaissance, à savoir la poursuite de l'intelligibilité par des moyens mathématiques. Cette tradition a un sens profondément

Projet Kovacs, proposé
par Danse-Cité. Sur la
photo : Liza Kovacs.
Photo : Peter Morneau.

humaniste : elle implique la déification de l'intelligence humaine en raison de ses prouesses mathématiques². » En danse, l'abstraction de Sol Lewitt se transformerait en immobilité rigide : tout ce que danser exclut. Pourtant, presque toute la danse contemporaine québécoise vante l'activité d'un ego fortement signataire, transcendant, principe unitaire tant d'une tradition occidentale que d'une création consciente et assumée. Cela donne les œuvres les plus profondes : signées Fortier. Et le mouvement, qui cherche la source de la danse, correspond à l'idée d'une intelligence physique capable de décomposer ses lois, d'en faire l'expérience quasi scientifique. Benoît Lachambre, plutôt célèbre pour ses audaces de performeur, est capable de semblable abstraction lorsqu'il danse ou qu'il crée.

Pourtant, rien n'est moins transcendant que l'effort de danser, sans lequel il n'est nulle beauté plastique, nul langage formel, nulle métaphore visuelle ni physique. Dépasser cet effort, pour atteindre la perfection technique du geste, renvoyant son sens dans une symbolique claire, est parfois une finalité suffisante : on la retrouve dans *À Fleur de peau*, un généreux spectacle des Ballets-Jazz de Louis Robitaille, présenté à l'Espace GO et, depuis, en tournée ; inutile, toutefois, d'y chercher plus qu'un joli divertissement : si l'exécution séduit, l'esthétique ne découvre rien. Inversement, un projet aussi désordonné que celui de l'Acadienne Natalie Morin, confié à l'esprit d'aventure des interprètes experts de *Some Strange Winters*, crée l'impression d'une ouverture à chaque inconscient. Comment Lucie Boissinot parvient-elle intuitivement à communiquer tant d'égarément ? Sa manière d'effleurer un personnage est magique. On ne sait quelle limite est abolie, mais une trame folle semble s'emparer de ces corps désinvoltes, dans une liberté de création collective qui m'avait beaucoup séduite dans *la Bête* de Ginette Laurin (Natalie Morin a d'ailleurs été membre de O Vertigo). Moins de théâtralité, cependant ; moins de danse aussi ; mais une ambiance rebelle à toute construction qui, sans le nom des interprètes, m'aurait laissée à l'extérieur, rebutée par la grande toile naïve d'Yvon Gallant en guise de décor. *Some Strange Winters* est à peine une pièce, plutôt un joyeux méli-mélo

2. Paris, Macula, 1993 ; traduction de l'anglais d'un ouvrage publié en 1985, « Lewitt in progress », p. 335.

Loin, très loin de Paul-André Fortier, présenté à l'Agora.
Sur la photo : Peggy Baker.
Photo : Michael Slobodian.





*Some Strange Winters/
D'étranges hivers (Projet
Morin) de Natalie Morin,
proposé par Danse-Cité.
Sur la photo : Sylvain Poirier.
Photo : Michael Slobodian.*

reprise des solos de Marie Chouinard, on a pu apprécier aussi bien l'approfondissement d'une œuvre chorégraphique que la maturité d'un interprète. Cette autonomie dans la danse est rare. Elle donne à cet art une immense portée.

Loïn de notre monde, du Japon

Deux pièces méritent notre attention, en marge des remarques sur cette saison. D'abord, le solo *All Moonshine* de danse-théâtre nô, présenté par l'artiste Yumiko Yoshioka à l'Usine C : une grande scène pour une artiste immobile, ou presque. Le pari fut aisément gagné : pas une seconde vide, pas de perte d'attention, avec la complicité de l'éclairage et de couleurs. Japon sophistiqué, étrange, avec ce dos caressé de mains qui s'offre longuement à nos yeux, d'entrée de jeu. Le nô est concentré, dépouillé, sublime de lenteur et de drame. Sans âge, l'interprète les a tous. Sans pensée, elle a tous les sentiments, toutes les faces. Sans cœur, elle compose ses états en

d'art brut ; mais en tant que performance, elle laisse aller une enfance fantasque incontrôlée.

Aussi la danse québécoise se partage-t-elle deux mondes, l'un tendant vers l'abstraction et l'économie d'une expansion sérielle du mouvement, l'autre vers l'expression narrative, théâtrale, quasi volubile du mouvement. L'époque serait plutôt favorable à la seconde catégorie, mais cette danse est parfois portée par des interprètes au parcours si antinomique au théâtre – tantôt la discipline du ballet, tantôt la gestuelle aux limites de ce qu'on peut appeler « danse » –, qu'une apparente « indéfinition », c'est-à-dire une volonté de conserver l'œuvre indéfinissable, couvre l'étendue de ses productions.

Sous l'angle du sujet transcendant et de ses multiples apparitions plus ou moins transposées, manifestes ou cachées, « je », en danse, se décline d'abord dans le corps de l'interprète. À celui-ci est imparti un rôle, plus ou moins théâtral, personnalisé, peu interchangeable. La théâtralité elle-même adopte sur les divers masques du « regardez-moi apparaître et disparaître » qui habitent toute présence ludique dans l'aire scénique. Cela explique sans doute l'abondance et l'intérêt des solos québécois. Voyez Paul-André Fortier remonter ses solos *les Males Heures*, *la Tentation de la transparence* et *Bras de plomb*. Dans le même mouvement que la



All Moonshine de Yumiko
Yoshioka, présenté à l'Usine C.
Photo : Masahiko Taniguchi.

passant par mille métamorphoses. Elle peint avec son corps seul des paysages, des mondes anonymement miroirs. Bouleversants d'étrangeté.

Enfin, très controversé, nous avons pu voir l'étonnant et foisonnant *Secret Club...* *Floating Angels 2000*, de la remarquée Sakiko Shirakawa, avec sa compagnie H-ART-CHAOS, de passage à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau. La pièce évolue depuis 1992 ; elle en est à sa quatrième version. C'est une raison qui explique sans doute qu'elle soit si chargée : on n'en a rien jeté. Mais son pouvoir corrosif réside surtout dans son thème : les sectes, dont on sait qu'elles fleurissent aussi bien au Japon que sur le continent américain, où la troupe se produit régulièrement. Cette chorégraphie présente un monde de femmes aux énergies exacerbées, froides jusqu'à l'appel du sang. Noire et rouge, entrecoupée de numéros de voltige, elle met en vedette la danseuse fétiche de la compagnie, Naoko Shirakawa, dont l'énergie hyper-expressive fascine les uns, rebute les autres. On ne dira pas que l'ambiance théâtrale de cette pièce très composée ait paru saine, mais plutôt perverse, tantôt inspirée par une religion archaïque, tantôt marquée par un climat de comédie sur Broadway. Mais sait-on bien que la culture du Japon est métissée d'emprunts ? que ses références, tirées au cordeau par sa propre rigueur, ne font souvent que refléter notre propre Occident ? Dans cette atmosphère de manoir décadent, un peu digne du cinéma qui s'intéresse aux vampires d'Anne Rice, je me suis amusée ; et j'ai regardé la danse. j