

Quand la danse prend la parole

Katya Montaignac

Number 121 (4), 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24359ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montaignac, K. (2006). Quand la danse prend la parole. *Jeu*, (121), 109–113.

Quand la danse prend la parole

Spoken Word/Body
de Martin Bélanger, créé
à Tangente en 2002.
Photo : Mathieu Chartrand.



Sous prétexte que la danse représente « l'indicible », on la sépare trop souvent du discours ou, pire, on la dispense de commentaires. En ce début de XXI^e siècle, de nombreux chorégraphes ne manquent pas de prendre la parole sur scène afin d'interroger leur propre médium et partager leur réflexion avec le public. Ils invitent alors non seulement à regarder, mais également à *penser* la danse. Pour eux, le corps et le mouvement représentent des outils de réflexion et de sensation que la chorégraphie

ne cesse d'explorer et de questionner. Que ce soit sur le mode du *spoken word* chez Martin Bélanger, de la conférence didactique chez Frédéric Gravel ou encore de la parodie chez Caterina Sagna, tous brisent le quatrième mur pour analyser leur pratique à travers une véritable « mise en corps » de leur réflexion. En doublant ainsi leur chorégraphie d'une sorte de « méta-danse », ces danseurs se présentent davantage comme des artistes engagés et des chercheurs en mouvement dont les expérimentations nourrissent la pensée. Opérant un virage esthétique radical, ils s'interrogent sur la portée du geste artistique afin de proposer de nouveaux concepts de spectacle dont les frontières disciplinaires implosent. Ils convoquent à ce titre d'autres types de regards sur le corps, qui, au-delà du cadre esthétique, s'ancrent résolument dans une actualité culturelle, sociale et politique.

Autopsie du mouvement

Ainsi, dans *Spoken word/body* créé en 2002 à l'Espace Tangente, Martin Bélanger s'engage dans un récit sensible qui déjoue le traditionnel dualisme cartésien séparant le corps de l'esprit. Bien qu'en solo, le danseur annonce toutefois qu'il ne sera pas seul : en effet, outre la complicité d'un disc-jockey, son propre corps sera à la fois son partenaire et son interlocuteur principal ; « mon corps aussi parlera ». Par exemple, sur sa parole enregistrée, Martin Bélanger exécute, dans une espèce de *play-back* gestuel, tous les mouvements qui accompagnent *naturellement* l'énonciation : déplacements, impulsions, accentuations, actions des mains, positionnement des bras, orientation spatiale et inclinaisons de la tête. Le regard du spectateur glisse alors du visage (zone privilégiée de l'expression) vers

l'infinité des mouvements qui émergent du discours, l'accompagnent et le colorent. Ces mouvements quotidiens, propres à la personne qui les réalise, dessinent une corporéité singulière, tout comme le choix des mots compose la fonction poétique du langage. Pour déjouer les codes culturels, Martin Bélanger brise leur mécanique par la répétition, l'accélération et le ralenti, l'opposition du regard ou encore la décomposition du mouvement. Quand on discute avec quelqu'un, pourquoi ne peut-on pas l'écouter en lui tournant le dos ou tout en réalisant d'autres mouvements ? Martin Bélanger milite ainsi avec humour pour « un nouveau bouger social » qui recyclerait les mouvements quotidiens afin de s'affranchir des codes et usages culturels qui gouvernent nos corps, tout comme il tente d'émanciper sa chorégraphie des conventions esthétiques en vigueur en danse contemporaine.

Au-delà de cette autopsie du mouvement, le danseur explore, tel un biologiste, l'univers complexe de la perception. Son corps est à l'écoute des moindres variations sensorielles de l'espace comme le changement de température, l'intensité de la lumière, le frottement sur le sol, l'environnement sonore et même les images mentales projetées par l'esprit. L'éclairage de la scène recrée des ambiances particulières, telles que le rayon de soleil qui s'infiltre sur le plancher du studio de répétition ou encore la pénombre d'un appartement silencieux en fin d'après-midi. Le danseur improvise tantôt sous l'éclairage, tantôt dans l'obscurité, bouleversant les modes de perception du spectateur. Comme la madeleine de Proust, l'évocation de ses mots, la texture de sa voix et l'atmosphère lumineuse plongent le public dans une sensation quasi tactile de l'espace.

Ce vibrant exposé se prolonge à travers une série d'expérimentations menées autour de diverses théories échafaudées sur l'avenir du corps. Par exemple, d'après le *Dictionnaire du XXI^e siècle* imaginé par Jacques Attali, le corps, de plus en plus inséparable de l'esprit, serait voué à se dissoudre progressivement, réduisant les dernières activités de l'homme à la sexualité, au sport et à la danse. Martin Bélanger improvise alors un numéro de danse enfiévré, accentuant les mouvements sexuels du bassin afin d'illustrer de manière ironique la thèse de l'auteur selon laquelle « la gymnastique du corps stimulera celle de l'esprit ». Les propos et improvisations du danseur sont étayées de citations littéraires de Michel Houellebecq et des recherches philosophiques de Beatriz Preciado sur l'évolution future de la sexualité. Ces réflexions théoriques inspirent et nourrissent directement la pratique du chorégraphe et son processus de création. À la fois graves et ludiques, ses interrogations autour de la notion de post-humain donnent lieu à de nouvelles façons d'appréhender



le mouvement, qui, oscillant entre une déshumanisation et un retour à l'animalité, déplacent sans cesse nos habitudes perceptives.

Guide à l'usage du spectateur de danse

Dans son essai chorégraphique créé en 2004 au Studio 303 et intitulé *Du pittoresque en danse, et dans la mienne en particulier*, Frédérick Gravel présente lui aussi sa vision artistique tout en adressant un clin d'œil à la fois complice et ironique à Kandinsky. En tant que jeune chorégraphe de la relève québécoise, il se compare ainsi volontiers à un « guide ». Déjà dans *Plutôt divertissant*, présenté en 2002 au Fringe, il déplaçait la valeur « spirituelle » de l'art vers un concept purement commercial, en orientant ses « clients », tel un agent touristique, vers les points les plus intéressants, et surtout les plus « pittoresques », de son travail artistique. La danse contemporaine regorge, en effet, de caractéristiques qui agissent comme autant d'éléments incontournables de la chorégraphie : la virtuosité, l'émotion, le nu, le mouvement d'ensemble... Au micro, Frédérick Gravel commente donc en direct les différents moments de sa pièce, adaptant la notion de spectacle au concept de produit culturel dont les spectateurs sont désormais les consommateurs dans ce vaste supermarché que représente l'industrie du spectacle vivant. Et pour aider le public à mieux saisir son propos, le chorégraphe n'hésite pas à éclairer son spectacle par la lecture d'articles de presse rédigés à son sujet. En plus d'expliquer sa démarche, il commente le point de vue des critiques afin d'analyser leurs attentes, et questionner par conséquent celles du public. Le chorégraphe invite à ce titre les spectateurs au débat esthétique, interrogeant sa danse avec le discours critique et vice versa.

De plus, parce qu'il refuse de considérer ses pièces comme des œuvres figées, Frédérick Gravel les met sans cesse à l'épreuve de changements inopinés. À la fois musicien et danseur, il danse d'ailleurs comme il joue de la guitare : improvisant au gré de ses humeurs et selon l'ambiance du jour. Sous forme de mini-conférences, ses intrusions régulières viennent souligner, parfois de manière burlesque, le propos de la chorégraphie et relancer les attentes du public, tout comme les commentaires d'un chanteur colorent les morceaux d'un concert. Tel un chef d'orchestre, le chorégraphe modifie ainsi régulièrement l'enchaînement des séquences afin de maintenir ses danseurs et ses musiciens dans un perpétuel état de jeu lié à la notion de plaisir. Un plaisir issu du jeu, de la danse, de la musique, des corps en mouvement, de la connivence et de la surprise. Dans ce contexte, les interprètes jonglent, expérimentent et jouent. Et leur plaisir s'avère irrésistiblement contagieux.

Sur un air de jazz, les danseurs se dandinent et se déhanchent dans des postures nonchalantes qui s'amplifient et se désaxent peu à peu. La chorégraphie se compose comme une partition de musique, et le chorégraphe triture le mouvement comme le son : l'intensifiant ou l'assourdissant, le décomposant ou l'accéléralant. Les sauts et les chutes s'effectuent tels les mouvements accentués du percussionniste, tandis que le corps de Caroline Gravel vrille comme les notes se distordent dans un larsen. Dans un duo percutant dansé par Frédérick Gravel et Ivana Milicevic, les suspensions, les torsions et les portés inscrivent une série de syncopes dans le rythme enjoué des pulsations. La chorégraphie se brise, les mouvements s'interrompent, les corps se déséquilibrent. La figure de la faille détonne alors tel un corps étourdi après un concert

Du pittoresque en danse, et dans la mienne en particulier de Frédérick Gravel, duo « Le bout touchant », présenté au Studio 303 en 2004. Sur la photo : Caroline Gravel et Frédérick Gravel, et les musiciens Jez, Hugo Gravel, Stéphane Boucher et François Girouard. Photo : Nicolas Morin.



rock ou encore sous l'effet de l'ivresse. Dans un solo interprété par Sophia Gaspard, les micro-mouvements surgissent d'un corps fragmenté, qui, rompu à l'instabilité, s'impose dans la beauté éphémère de l'éclat. C'est ainsi qu'il y a du sublime dans la danse, et dans celle de Gravel en particulier.

Autoportrait parodique de la création chorégraphique

Reconnue en Europe pour le regard implacable qu'elle pose sur la danse contemporaine, la chorégraphe italienne Caterina Sagna était invitée l'hiver dernier pour la première fois à Montréal. Suivant un principe similaire aux démarches de Martin Bélanger et Frédérick Gravel, sa pièce se présente sous la forme d'une conférence-spectacle. Intitulée *Relation publique*, cette formule propose à la fois une répétition publique et un exposé sulfureux sur les coulisses de la danse. Mêlant illusion et vérité, ce spectacle flirte avec la mise en scène d'une espèce de « danse-réalité » sous couvert d'une conférence fictive chargée de présenter (et vanter) le travail chorégraphique d'une (fausse) compagnie de danse contemporaine qui s'attellerait à une création inspirée des bas-reliefs des temples khmers d'Angkor au Cambodge. Cependant, même si ces danseurs occidentaux ignorent tout de la culture orientale et n'ont jamais mis les pieds en Asie, ils nous promettent (humblement) « des révélations fondamentales sur la danse, l'amour, la religion, le monde et l'homme ». Ni plus ni moins. La chorégraphe tourne ainsi en dérision le discours pompeux, voire religieux, entourant l'art chorégraphique, notamment à travers l'actrice flamande Viviane de Muynck qui incarne pour l'occasion le rôle hilarant d'une critique de danse amenée à commenter (et à justifier) le processus créatif de la troupe.

Néanmoins, très vite, la conférence tourne au vinaigre, et la scène devient le lieu d'un véritable règlement de comptes entre tous les protagonistes, divisés par des conceptions de la danse radicalement différentes. Les danseurs dénoncent le harcèlement psychologique exercé par la chorégraphe, l'incompétence avérée de la critique, l'hypocrisie du milieu de la danse et même le sadomasochisme de certains interprètes. Avec l'humour corrosif qui la caractérise, la chorégraphe caricature les poncifs de la danse, tels que l'image du danseur homosexuel, la danseuse hystérique prisonnière de ses pulsions, l'autoritarisme du chorégraphe qui tend à connaître davantage ses interprètes « pour mieux les exploiter », la valorisation des corps jeunes, la blessure narcissique ou encore l'ésotérisme des textes théorico-poétiques sur la danse. La compagnie de danse, qui semblait fonctionner sur le modèle d'une cellule familiale, dérive alors vers l'image d'une secte organisée autour de la figure imposante et tyrannique d'une espèce de gourou tortionnaire. Même le mode de l'improvisation, pourtant destiné à assimiler une séquence gestuelle de façon « égalitaire », dégénère en transe collective. La chorégraphe souligne ainsi le formatage disciplinaire et quasi mystique qui traverse l'enseignement et la pratique de la danse.

Par le biais de cette mascarade délirante, Caterina Sagna déconstruit, parodie et questionne la danse, son histoire, ses tics, ses mythes et ses grands principes, depuis la genèse de l'œuvre jusqu'à sa promotion publicitaire, en passant par les affres de la production artistique. Le discours de la danse est lui-même épinglé non seulement à travers les paroles acidulées de la critique qui compare la danse à l'amour le plus noble – c'est-à-dire « celui qui peut se passer de la parole » –, mais également dans



Relation publique, chorégraphie de Carlotta Sagna et Caterina Sagna, présentée à la Cinquième Salle en mars 2006. Sur la photo : Alessandro Bernardeschi, Lisa Gunstone et Mauro Paccagnella. Photo : Tristan Jeanne-Vales/Agence Enguerand.

l'évaluation de la chorégraphie qui repose sur des critères tellement subjectifs qu'ils frisent la mauvaise foi : « C'était bien mais ce n'était pas *juste*. Vous étiez sur la musique mais pas *avec*. Vous n'avez pas *sublimé* le sujet, c'était un peu *formel*. » Cependant, si le discours est ridiculisé dans cette pièce, la danse elle-même est magnifiée à travers des séquences chorégraphiques d'une beauté magistrale et d'une intense poésie, focalisant avant tout l'attention du public sur la perception du mouvement dansé. Caterina Sagna met ainsi en corps le paradoxe même de la danse, tiraillée entre la virtuosité, le sens et le sensible, afin de concilier ces éléments au sein d'un propos engagé sur son art.

Les propositions de ces trois chorégraphes semblent répondre à l'« urgent besoin d'être » souligné récemment par Andrée Martin¹ à propos des nouvelles « manières de chorégrapheur » qui surgissent au sein de la danse actuelle. Bien qu'interrogeant tous les trois leur médium, ils n'en proposent pas moins une esthétique singulière qui s'articule bien au-delà des modèles dominants de la modernité et d'un idéal de corps forgé sur les notions de verticalité, de linéarité et d'étirement. Ne jouant ni sur l'illusion ni sur l'expression de forces émotives, ils tendent à désacraliser l'œuvre, notamment en revoyant son format et en imaginant d'autres façons d'aborder la danse et le mouvement. Plutôt que de reproduire les modèles institués, ils les questionnent et s'en écartent, explorant non seulement la dimension critique mais empruntant également de nouvelles voies de création. Ces chorégraphes interrogent ainsi leurs propres habitudes de composition chorégraphique qu'ils étiquettent comme des « tics » jamais remis en question sous prétexte de tradition historique. Le spectateur réalise alors la quantité de codes et de valeurs investis sous une

chorégraphie qui représente le corps conformément à un idéal culturel. Dès lors, ces propositions chorégraphiques bousculent aussi nos habitudes perceptives, nous incitant à envisager la danse non pas dans un rapport de séduction, mais comme le partage à la fois d'une expérience et d'une réflexion sur le monde. C'est à ce titre que ces chorégraphes se montrent engagés, à travers leur résistance à produire du « beau » comme dans leur militance à risquer de nouveaux rapports aux corps. ■

1. Voir son article dans *Jeu* 119, 2006.1, p. 69-75.