

Je t'aime. Moi non plus

Cinq propositions chorégraphiques sur le couple

Katya Montaignac

Number 146 (1), 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68856ac>

[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. (2013). Je t'aime. Moi non plus : cinq propositions chorégraphiques sur le couple. *Jeu*, (146), 40–48.

KATYA
MONTAIGNAC

JE T'AIME. MOI NON PLUS

Cinq propositions chorégraphiques sur le couple

Pourquoi l'amour est-il un thème si exploité en danse ? La relation à deux est-elle universelle et indémodable ? Depuis l'Antiquité, les couples s'aiment et se déchirent sur scène. Les relations amoureuses s'avèrent à ce titre un terrain de jeu particulièrement inspirant pour les créateurs, comme pour les spectateurs. Dans la tradition du ballet classique, la figure du duo est ainsi sublimée à travers le pas de deux où le rôle masculin consiste à mettre en valeur sa partenaire féminine par le biais de portés gracieux et de contacts harmonieux. Cette image idéalisée du couple a depuis longtemps été largement défigurée par la danse moderne et contemporaine à travers le thème de l'incommunicabilité entre les genres : de Pina Bausch à Dave St-Pierre, en passant par Mats Ek, Édouard Lock et Meg Stuart. Est-il possible de renouveler la figure du duo au-delà du théâtre de l'enfer conjugal et de la guerre des sexes ?

Sur scène, tout duo engage, malgré lui, une relation à deux. Merce Cunningham disait à ce propos que « le mouvement est expressif au-delà de toute intention ». Il suffit d'un homme et d'une femme sur scène, même en train d'effectuer des mouvements abstraits, sans se toucher, ni même se regarder, pour que le spectateur imagine instantanément une

relation entre les deux. Si certains chorégraphes choisissent encore de mettre de côté ou à distance la relation à l'autre par souci d'esthétisme, de formalisme et d'abstraction, de nombreux créateurs actuels se réapproprient les images explicites d'une libido toujours plus crue. Désormais, désir et sexualité mènent la danse. La représentation du couple sur la scène contemporaine est-elle à l'image des nouvelles représentations sociales du couple aujourd'hui ?

Le couple comme un conflit : les *Duels de Cas Public*

Chez Hélène Blackburn et Pierre Lecours, le couple est un terrain d'affrontement : les embrassades fougueuses virent à la lutte de pouvoir, la séduction tend au piège, les couples s'écartèlent dans des rapports au corps basculant de l'étreinte au combat. La chorégraphie donne lieu à de sensuels corps à corps, où les partenaires s'enlacent langoureusement, roulant l'un sur l'autre, tournant sous les bras, avant de s'empoigner et de se repousser violemment. L'un manipule généralement le corps de l'autre qui, soumis telle une marionnette, cède docilement au désir de son

1. Je ne traiterai dans cet article que des relations de couple hétérosexuelles qui me semblent encore, bizarrement, largement prédominer sur la scène chorégraphique, même lorsque le chorégraphe est homosexuel.



Duels d'Hélène Blackburn et Pierre Lecours (Cas Public), présenté à l'Agora de la danse en septembre 2012.
Sur la photo : Marc-André Poliquin et Merryn Kritzinger. © Damian Siqueiros.

partenaire. Le corps tourne, s'étire, s'arc-boute et voltige. Les mains des hommes claquent sur les cuisses des femmes, les danseuses portent souvent des chaussons de pointe et sont soulevées par leurs puissants partenaires. Leurs mouvements virtuoses s'enchaînent dans une rapidité extrême, rappelant les impressionnantes virevoltes chorégraphiées par Édouard Lock. Dans *Duels*, chaque duo s'achève sur la chute d'un des partenaires comme une impasse de la relation ou le résultat fatal d'un affrontement par la mise à mort. L'imagerie idéalisée du couple – à travers des rapports au corps fusionnels, fluides et complémentaires – chavire ainsi dans le tragique à travers la symbolique du combat, de l'amour impossible, voire de la torture. La dualité du couple passe par la contradiction du désir et des actions : repousser son partenaire pour le reprendre, l'étreindre puis le rejeter.

Au-delà de l'archétype du couple se perçoivent les clichés du féminin et du masculin. Tout d'abord, la femme est généralement en sous-vêtements, tandis que l'homme demeure habillé. Ensuite, la danseuse qui se fait porter, puis repousser et jeter brutalement au sol, se relève, chaque fois, pour retourner vers son partenaire/bourreau et lui tendre la main. Quelle est l'idéologie latente de cette relation à deux basée sur la cruauté ? Enfin, l'agressivité semble surtout venir de l'homme et la victimisation, de la femme. Peut-on sortir de ces catégorisations manichéennes ? Est-ce une façon de dénoncer ces clichés que de les généraliser sur scène, ou la danse peut-elle proposer d'autres modèles et d'autres rapports de forces ? Quand Pina Bausch met en scène la manipulation d'une femme par un homme, c'est pour susciter le malaise ou, du moins, mettre en scène l'ambiguïté d'une relation. Chez Blackburn, la manipulation apparaît comme un ingrédient du beau : légitime parce qu'esthétisante. Le corps de la danseuse est manipulé comme un objet, et la figure masculine du pouvoir semble à ce titre communément admise et banalisée sur scène sans qu'on en interroge les fondements et les enjeux. Qu'est-ce que ces archétypes traduisent sur les plans social et artistique ?

Néanmoins, dans *Duels*, certains corps sortent du moule pour apporter une touche de vulnérabilité. La présence de Daniel Soulières et d'Hélène Blackburn tranche ainsi par rapport à la jeunesse des danseurs de la compagnie Cas Public. Avec Daniel Soulières, un sentiment d'apaisement, d'acceptation et d'abandon s'incarne sur scène comme une respiration. Le vocabulaire formel de Blackburn se conjugue aussi autrement dans le corps de la comédienne Sylvie Moreau. D'une part, l'actrice offre un rapport au corps différent de celui, glorieux et docile, de la danseuse classique. D'autre part, les expressions de son visage apportent à la variation chorégraphique un côté plus humain, à la fois plus fragile et plus réaliste. Son corps, moins formaté, plus mûr et plus assumé, « joue » davantage qu'il ne s'exécute. Il se permet de « vivre » la relation avec

l'autre dans des mouvements qui, bien que techniquement moins parfaits et un peu moins virtuoses, semblent néanmoins plus « ressentis ». Le couple s'offre alors comme un espace relationnel plutôt qu'uniquement conflictuel.

Guerre des sexes :

Complexe des genres de Virginie Brunelle

Dans les spectacles de Virginie Brunelle, comme dans la trilogie de Dave St-Pierre, les relations amoureuses induisent forcément la douleur. Tous deux s'ingénient à présenter la figure du couple à travers des séquences chorégraphiques à la fois formelles et comico-tragiques sur des musiques souvent grandiloquentes variant du répertoire classique à la variété. L'utilisation de ces airs populaires convoque aussi bien l'émotion et la distance face à l'action : des relations de couples généralement déchirantes et désespérées. Véritable cercle vicieux, la quête du plaisir et la soif de l'autre trahissent avant tout une insupportable peur de la solitude. La recette semble mathématique : mettez un homme et une femme face à face et attendez un moment. L'un va fatalement sauter sauvagement sur l'autre. Le désir sexuel semble irréprouvable. Le spectacle devient ainsi un espace fantasmatique.

La signature chorégraphique de Virginie Brunelle demeure à ce titre symptomatique de la représentation du couple déchiré par la dépendance sexuelle. Ces liaisons passagères et infidèles semblent avant tout symboliser le malaise de l'individu tiraillé entre le désir de l'autre et l'affirmation de soi. Cet état d'esprit est-il représentatif d'une génération ou, plus largement, de notre société contemporaine ? Enfin, cette vision du couple répond-elle aux lois (universelles ?) de l'amour ou aux impératifs du « spectacle » vivant ? En effet, le thème de la rupture amoureuse touche la corde sensible du spectateur. Là où, dans la vie, un couple peut faire des compromis, la scène s'interdit toute modération : c'est le lieu du déchaînement des passions. Le tragique se déploie à travers les corps : les membres sont hypertendus, les impacts des sauts et des portés sont soulignés par la secousse, les cheveux fouettent l'air, le mouvement semble animé par des pulsions animales. Le ressort de la machine théâtrale tend à embarquer le spectateur sur la gamme des sensations fortes, passant du ridicule à la barbarie, de la distance humoristique à l'acte de cruauté gratuit.

Virginie Brunelle a ainsi bâti son esthétique sur des images sexuellement très connotées, tel un avant-bras dressé poing fermé entre les cuisses d'une danseuse. Ses œuvres aux titres explicites, *les Cuisses à l'écart du cœur* (2008), *Foutrement* (2010), *Complexe des genres* (2011), jouent sur les clichés et les archétypes qui opposent encore aujourd'hui l'homme et la femme : le premier souvent rustre, au rire gras et à la poigne virile, la seconde, hystérique et nymphomane, prise



Complexe des genres de Virginie Brunelle, présenté au Théâtre la Chapelle en septembre 2011. Sur la photo : Sophie Breton et Simon-Xavier Lefebvre.
© Mathieu Doyon.

entre son désir de plaire et sa propre quête de jouissance. Le sexe est-il à ce point une obsession actuelle ou un habile outil de médiation afin de populariser la danse contemporaine et développer les publics ? L'absence de tabous, la violence et l'échangisme semblent caractéristiques des pratiques sexuelles de la jeune génération mais également de ses représentations artistiques : « Contraints par mimétisme aux diktats sociaux parfois exacerbés, hommes et femmes

s'éloignent de ce qu'ils ressentent². » La douleur se confond ainsi avec la jouissance d'une manière interdépendante³.

2. Texte de présentation de la pièce *les Cuisses à l'écart du cœur* (2008), sur le site de la compagnie Virginie Brunelle.

3. On pourrait établir des parallèles avec cette représentation du couple à travers les pièces *Ta douleur* de Brigitte Haentjens et *Croire au mal* de Jérémie Niel : ces deux œuvres créées en 2012 au Théâtre la Chapelle mettent en scène, en effet, un couple de danseurs incarnant la souffrance de la relation amoureuse.

La fissure du couple :

***Je suis un autre* de Catherine Gaudet**

Si la routine est l'ennemi juré du couple, elle est aussi celui de la danse : à force de voir et revoir les mêmes passions déchaînées sur scène, le public finit par s'ennuyer. La redite épuise la figure. Comment éviter de répéter les mêmes modèles, dans la vie comme sur scène ? À travers la création artistique se joue également une relation de couple entre l'artiste et le public. Comment éviter le piège de la séduction ? Faut-il satisfaire ou déjouer les attentes du spectateur ?

Catherine Gaudet met en scène la figure du couple à travers l'ambiguïté de la relation à deux. Dans *Je suis un autre* comme dans ses pièces précédentes, rien n'est blanc ou noir, tout est plutôt gris. Ni victime ni bourreau, chaque danseur glisse subtilement d'un rôle à l'autre. Du réflexe de nourrisson à l'instinct animal, le désir de l'autre se perçoit comme un instinct de survie. L'oppression n'est jamais à sens unique. Les actions se répètent mais ne se ressemblent pas tant que ça. Les arrêts sur image interrompent et découpent l'action physique pour un silence teinté de drame. Un silence suffisamment long pour nous faire basculer du trop-plein au vide, dans une sensation de vertige mêlée à un insoutenable sentiment de malaise. L'immobilité scalpe le mouvement pour lui conférer une dimension inattendue : une scène de coït se cristallise soudain dans une imagerie biblique de *pietà*. Les rôles s'inversent et les rapports de pouvoir s'échangent pour un duo ambivalent dans lequel on ne sait plus distinguer le bon du méchant. Pourquoi faudrait-il d'ailleurs qu'il y ait forcément un bon et un méchant dans une relation ? La réalité est souvent bien plus compliquée et les responsabilités sans doute plus partagées qu'on ne le pense. Qui souffre, qui jouit ? Pourquoi faudrait-il que ce soit forcément à l'insu de l'autre ? Les troublants corps à corps qui unissent Caroline Gravel à Dany Desjardins sont aussi désarmants qu'imprévisibles. La tension dramatique plane à travers la lenteur de leurs gestes et dans la décomposition de leurs ébats. Relation passionnelle ou scène de viol ? On glisse de l'une à l'autre, imperceptiblement.

Les interprètes baragouinent des paroles incompréhensibles, déformées par un état de corps primal qui engloutit littéralement le langage. Les séquences d'états de corps (nourrisson, animal, pulsion sexuelle, transe orgiaque) glissent vers des séquences théâtrales désarmantes de réalisme où les deux danseurs se rencontrent : « Dany Desjardins ! Caroline Gravel ! Qu'est-ce que tu fais là ? J'étais cachée... » Ces mises en abyme et effets de réel basculent savamment dans le drame où la violence gratuite flirte avec l'absurdité. Dany Desjardins

CI-CONTRE : *Je suis un autre* de Catherine Gaudet,
créé au Théâtre la Chapelle en avril 2012.
Sur la photo : Dany Desjardins et Caroline Gravel.
© Mathieu Doyon.





se déchaîne sur sa partenaire qui, docile et désincarnée, se laisse manipuler. L'absence d'affect désamorce la violence des rapports tout en la décuplant étrangement. C'est une violence sourde qui émane de la pièce et des corps mis en scène. Arrêt sur image. Et soudain, c'est Caroline Gravel qui semble tenir les rênes de la situation. Elle est une autre. Qui manipule l'autre ? Aucune relation n'est évidente. Le sens est malmené par des états de corps qui trahissent des contradictions entre l'être et le paraître, entre le désir de l'autre et l'envie d'être soi. L'ambiguïté du sentiment. Qui suis-je ? Il s'agit à la fois pour l'individu de rentrer dans le cadre et tenter d'en sortir. Le carré de lumière dans lequel évoluent les deux danseurs est d'ailleurs cerné d'une obscurité qui semble parfois littéralement les aspirer.

La fissure du couple chez Catherine Gaudet revêt une dimension anthropologique : les rapports paradoxaux du lien conjugal sont au fondement du tissu social. L'échec amoureux renvoie à l'échec social : les personnages de Gaudet semblent ainsi paumés dans leur relation affective comme ailleurs dans leur vie. À travers le chaos intime surgit le partage d'un drame social dans lequel l'identité vacille.

Quand le duo dérape :

***Usually Beauty Fails* de Frédérick Gravel**

La relation à l'autre suinte également des chorégraphies de Frédérick Gravel. Même en solo, le danseur semble rompu au désir de l'autre, notamment celui du spectateur. La danse induit à ce titre « une fabrique du regard dès lors que construire un corps c'est construire un corps "pour être vu" »⁴. Éviter le « beau » représente chez Gravel un défi chorégraphique permanent... pour faire surgir la beauté autrement. En effet, qu'est-ce que la beauté en danse ? Un pas de deux ? Un danseur mature ? De l'émotion ? Un signe de vulnérabilité ? La chute d'une danseuse ? Le propre de l'art consiste souvent à sublimer les éléments du quotidien des plus anodins aux plus triviaux. Plutôt que de représenter un pas de deux fluide et fusionnel, la mise en scène de relations qui ne fonctionnent pas suscite des rapports à l'autre étranges et insolites.

Dans *Usually Beauty Fails*, la figure du couple déraile ainsi comme un disque rayé. Elle apparaît comme un vieux souvenir, une image d'Épinal, une espèce en voie de disparition. Dans la vie comme sur scène. Un pas de deux qui titube et trébuche. Des êtres désaffectés dansent à deux, sans se regarder, ils se touchent froidement, mécaniquement, s'effleurent, se dérobent. La représentation du couple est marquée chez Gravel par la fin des utopies. Il n'y a pas de figure idéale, pas de prince charmant, pas de héros. Le sexe mène la danse et oriente les relations. La silhouette des danseurs s'altère à



Usually Beauty Fails de Frédérick Gravel, présenté à Danse Danse en novembre 2012. Sur la photo : Brianna Lombardo et Frédérick Gravel.
© Denis Farley.

4. Isabelle Ginot et Isabelle Launay, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press*, n° 23, 2002, p. 109.

coup de déhanchés désenchantés. Les bassins s'avancent, présentant le sexe en avant-plan : moteur du mouvement, il donne le rythme. Cependant, les couples s'étreignent sans utiliser les mains, ce qui crée une relation boiteuse. Le désir de l'autre n'est ainsi jamais pleinement assouvi. Dans chaque pas de deux, chacun glisse des bras de l'autre sans jamais être rattrapé. Le duo dérape, glisse, échoue, avorte. Les ébats ne sont qu'une succession de ratés. Aucune acmé ne vient résoudre la relation : ni drame, ni orgasme.

La figure du couple est-elle une obsession adolescente ou une marque de maturité ? Il y a deux Gravel dans *Usually Beauty Fails* : celui d'hier, à la fois rock, *trash* et *soft porn*, et celui d'aujourd'hui qui se projette déjà dans 20 ans, en costume-cravate, plus serein et moins torturé. La figure du couple semble à ce titre désormais plus assumée : elle s'effondre à travers une esthétique de la faille et du déséquilibre. Les danseurs se croisent, comme des figures ivres aux actions improvisées, dont les rencontres et heurts semblent acci-

dentels. Ils ont troqué leurs jeans et tee-shirts pour arborer des robes, talons, costumes et cravates. D'ailleurs, ils ne boivent plus de bière sur scène mais du mousseux. Comme le vin, Gravel vieillit.

Cohabiter sur scène :

***Grand singe et Belle manière* de Nicolas Cantin**

Dans *Grand singe*, un homme et une femme sont sur scène, incarnant *a priori* la figure du couple. Et pourtant cette pièce est une espèce d'anti-duo, tout comme les suivantes. La relation à l'autre y est à l'image d'un feu de Bengale qui est consumé. Sans éclat. Anne Thériault déborde d'énergie, tandis que Stéphane Gladyszewski agit de manière désincarnée, tel un corps sans organe, dénué de la moindre émotion. Le drame de la pièce réside sans doute dans cette absence de réaction, absence de projection. Ce détachement généralisé confère au spectacle à la fois un côté clownesque et un côté enfantin, naïf et innocent, quasi édenique : faire des tours de



Grand singe (2009) de Nicolas Cantin, présenté à l'Usine C à l'automne 2012, au sein de la trilogie *Trois romances*.
Sur la photo : Anne Thériault et Stéphane Gladyszewski. © Simon Couturier.

magie absurdes, souffler dans un ballon, se déshabiller, jouer avec la peinture et s'enduire le corps... Mais l'anodin glisse progressivement vers le tragique comme les jeux d'enfants virent à la cruauté pour finir sur une note ambiguë, voire malsaine : se noircir le corps invoque aussi la souillure, un terrain de jeu dévasté.

Il s'agit davantage de deux solitudes qui cohabitent sur scène que d'un « duo » en tant que tel. Les étreintes et contacts se font toujours à sens unique. Cette absence de relation est encore plus radicale dans *Belle manière* où les quelques élans d'affection sont systématiquement sapés par le détachement tout comme les gags tombent à plat. La scène devient un terrain de jeu chaotique dans lequel les actions résonnent dans le vide. Elles n'ont pas d'écho, pas d'issue. D'où leur côté tragique. Ashlea Watkin tourne en rond, se démène, parle au micro et chante des chansons à répondre. Avec, pour toute réponse, la résonance du vide. Et c'est ce silence qui émeut. La présence de Normand Marcy retentit d'ailleurs comme une absence. Une absence béante. Un homme qui ne fait rien, qui n'agit pas, qui ne soutient rien et qui ne répond pas. Il est juste là, comme posé sur la scène. Parmi d'autres objets. Il est là comme il pourrait être ailleurs. Le monde tourne autour de lui sans qu'il réagisse. Il absorbe. Il s'agit avant tout d'un état. Être plutôt que faire. Être là, sur scène, et ne rien faire. Par conséquent, le moindre (micro)mouvement prend une dimension incroyable. Dans cette absence de jeu, il y a une espèce de présence à l'état brut.

Paradoxalement, le fait de désactiver le jeu de l'acteur permet de lui laisser davantage de place pour « être » sur scène. Plutôt que de construire et d'ériger un spectacle, Nicolas Cantin, au contraire, ôte, défait, extrait et recule pour laisser les éléments scéniques advenir en leur laissant le temps de « s'installer ». Alors soudain, parfois, quelque chose de l'ordre du « vivant » surgit sur scène, échappe au spectacle et le fonde en même temps⁵. Pour cela, il s'agit d'ouvrir un cadre, un espace, une

temporalité, plutôt que de les remplir. La durée suggère plus qu'elle ne « représente ». La situation se présente alors comme une énigme à compléter selon l'imaginaire et la sensibilité de chacun, tandis que Tino Rossi chante : « Ce soir, mon cœur a tant de peine. Mon cœur est triste et noir. Ce soir, j'ai peur de ne plus te revoir. Tout semble triste et noir... » Pour le public, cela nécessite un regard sans attente, mais également un regard actif, prêt à remplir lui-même les creux, les trous, les vides, nourri de son vécu et de ses fantasmes.

L'absence de relation crée une relation étrange, dysfonctionnelle, entre ces solitudes qui cohabitent sur scène. L'art de Nicolas Cantin consiste avant tout à mettre en scène le dénuement et à laisser surgir la poésie troublante qui en émane, plutôt que de remplir le temps et l'espace de mouvements, de lumière et de rythmes. C'est sans doute à ce titre que les interprètes happent l'attention du public, tout en brillant par leur (relative) absence, confiant au spectateur le soin de combler les trous et de tisser des liens. Cet interstice que la scène suscite entre lui et la représentation laisse alors la place à la relation intime d'un couple provisoire formé par le public et le spectacle.

La notion de couple se transforme dans notre société contemporaine comme dans ses représentations scéniques. D'un côté, l'hypersexualisation donne lieu à une exacerbation des figures du pouvoir (séduction, soumission, manipulation de l'autre, rapports de forces) et, de l'autre, une relative déssexualisation explore des rapports de corps plus troubles, notamment à travers l'ambiguïté, le déséquilibre, la désincarnation et le détachement. ■

5. Roland Huesca a signé à ce titre un ouvrage intitulé *L'Écriture du (spectacle) vivant*. Le mot « spectacle » entre parenthèses suggère à la fois le fondement et le but du spectacle : mettre en scène du « vivant ». C'est sans doute là la plus grande « magie » du théâtre : quand quelque chose prend « vie » sur scène.