Document generated on 04/25/2024 1:18 a.m.

Moebius
Écritures / Littérature

mœbius

(D)'écrire la danse
ou Errance à deux voix

Iro Valaskakis Tembeck

Number 72, Spring 1997

La critique

URI: https://id.erudit.org/iderudit/14790ac

See table of contents

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)
1920-9363 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Valaskakis Tembeck, I. (1997). (D)'écrire la danse : ou Errance à deux voix. *Moebius*, (72), 65–74.

Tous droits réservés ©, 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

IRO VALASKAKIS TEMBECK

(D)'écrire la danse ou Errance à deux voix

Le regard intérieur

Fragilité aiguisée qu'est l'aventure de la danse; sa nature furtive et fuyante nous fait l'appréhender dans l'interstice situé entre la raison et les sens, là où l'essence et l'émotion se rejoignent.

Assise dans la salle obscure, j'attends avec fébrilité le lever du rideau. Je reçois l'œuvre, devenant voyeuse et témoin. Tenter ensuite de faire valser les mots. De transmettre l'extase, le rejet et, chose plus rare, de cerner avec justesse l'illumination accordée.

Transportée, emportée par ce que la danse me dit, je deviens porteuse moi-même, messagère voulant faire résonner (re-sonner/raisonner) l'aventure vécue.

Le bouche à bouche de l'œil à la plume.

Donner un deuxième souffle. Prolonger la vie de cet art à l'évanescence sempiternelle. Ranimer. Devenir l'ambulancier de Terpsichore. Conserver, préserver, mais non geler.

Toute danse est une morte qui ne demande qu'à revivre.

Tout travail d'écriture en regard de la danse consiste d'abord à la faire renaître, à changer son statut d'éphémère à celui de phénix.

Écrire la danse, c'est provoquer la transmigration de son âme. Partant du corps en mouvement, elle se voit réincarnée à travers le texte littéraire. La passation des pouvoirs résulte d'un transfert: d'un univers corporel, la danse accède au monde des lettres; du vécu participatif/appréciatif, elle recherche la mémoire et la préservation.

Comment faire table rase, chaque soir de première, afin de réussir à recevoir l'œuvre telle une expérience virginale? Comment écarter, effacer les préjugés, favorables ou dénonciateurs?

Appréhender ensuite la livraison chorégraphique inconditionnellement pour la situer, la filtrer et enfin la mettre en relief.

(D)'écrire la danse, c'est susciter le foisonnement et la fermentation des idées afin qu'une fois bien captées, elles puissent circuler.

Je suis un filtre invitant le dialogue fructueux entre la danse, mon souvenir d'elle et mes talents de narratrice de l'expérience pour ceux qui n'y ont pas participé.

J'ai été conviée au théâtre pour y voir une profession de foi, une confession gestuelle. Mon rôle est de refléter/réfléchir/réfracter ce que l'expérience m'a apporté. J'ose me prononcer et mettre en lumière les zones franches ou ombragées de la chorégraphie.

L'écriture est une enluminure du texte chorégraphique.

Il n'y a pas «d'œil innocent»[1].

Je suis la somme de mes expériences, de ma culture et de mon vécu antérieur. Mon regard est celui d'un œil averti, entraîné d'une certaine façon, doté de ses propres critères et de ses propres valeurs. L'objectivité est un vœu pieux. La vision ne peut aspirer à la neutralité. Neutraliser, c'est en fait désamorcer. Or on attend de moi des mots chargés.

La réception de l'art gravite autour de la perception qu'on en a. Je propose une valse-hésitation entre le texte et le corps qui danse, entre les mots et les gestes.

Je me pose en inter-médiatrice, en traductrice; j'interprète. J'aspire à créer des ponts et non à pontifier.

Mes foyers sont multiples. J'exerce en premier une certaine myopie: j'analyse de près, ayant été moi-même autrefois danseuse et chorégraphe. Je suis touchée aussi de presbytie lors de ma quête d'un regard éloigné et d'un paysage plus vaste pour satisfaire l'historienne que je suis devenue.

L'angoisse de la page blanche équivaut à la terreur du studio vide et dépeuplé le premier jour des répétitions. Chorégraphier, c'est créer, ordonner. Poser un regard critique, c'est re-créer, ordonner.

J'essaie dans les deux cas de «faire» sens. De

trouver l'essence. De rejoindre les sens.

Aujourd'hui j'observe, je perçois d'une certaine manière. Demain ma vision sera différente.

L'héritage de la danse qu'il me faut aider à préserver est d'autant plus précaire que tout ce qui tourne autour de lui est instable et sujet à fluctuations.

Dilemme: à quel moment le travail de l'historien cède-t-il le pas à celui du critique ou rejoint-il la tâche de l'analyste?

Mes foyers sont multiples, mes portes d'entrée aussi. La connaissance est un prisme. La lumière y est reflétée différemment selon l'angle de vision privilégié.

> Prise dans les tourments de la passion la danse est une mer de sirènes dans laquelle les critiques, ballottés à tout vent sont autant d'Ulysse accrochés à la hampe de leur stylo. Savoir entendre le charme sans pour autant laisser couler de sa plume une encre de désir, telle est une grande difficulté de la critique de danse qui suppose une rétention de l'écriture[2].

Créer/re-créer. Construire/reconstruire.

Bâtir à partir de rien.

Chorégraphier le texte.

Historiser la danse.

Lorsque j'écris la danse, je ne suis ni prophète, ni avocat, ni relationniste d'une forme ou d'une esthétique particulière.

Mon pouvoir, en tant que critique, est celui d'une traductrice libre. Et comme dans toute traduction il y a perte de sens: je le transforme. Je m'éclaire plus que je n'éclaire.

Je livre un discours sur un autre discours et ils dialoguent en communion, en voies parallèles ou en opposition.

Dans la choréo-critique il est question de restituer — reconstituer — repositionner — recréer.

La vision de Clio

Clio et Terpsichore, muses respectives de l'histoire et de la danse, se sont longtemps boudées au Québec. La tendance, encore bien trop présente aujourd'hui, est de percevoir la danse montréalaise comme étant orpheline de tradition, sa vitalité et son

originalité ne pouvant que refléter l'absence de modèles. On la perçoit naissant subitement au début des années 50 au moment de l'avènement de la télévision montréalaise, le petit écran offrant enfin, par le biais des Ballets Chiriaeff, une nécessaire stabilité financière aux danseurs et chorégraphes tout en donnant une meilleure visibilité et crédibilité à ces métiers.

Lorsque j'entrepris candidement il y a quinze ans mon premier voyage de découverte de l'histoire chorégraphique de Montréal, je partais donc avec l'état d'esprit régnant dans le milieu professionnel: si rien n'avait été écrit sur le sujet, cela indiquait sûrement que rien ne s'était passé en danse avant les années 50. Prémisse qui s'est vite avérée aussi erronée que naïve. La preuve? Outre les témoignages vivants que je récoltais des intervenants d'alors, il y avait aussi l'existence de nombreux articles parus *dès le tournant du siècle et ce, de façon plus régulière que de nos jours*, dans les journaux et qui soulignaient les manifestations chorégraphiques locales ou étrangères.

Ces antécédents de la danse d'ici n'étaient malheureusement pas faciles à repérer car ils ne figuraient pas dans des listes informatisées. Toutefois, le manque d'accessibilité des données historiques n'indique pas pour autant qu'il y ait absence d'histoire. Il a donc fallu agir patiemment en pionnière pour défricher les traces oubliées du visage québécois de Terpsichore. J'étais moi-même convaincue de l'existence d'une réalité chorégraphique antérieure, et au fur et à mesure que je parvenais à en retrouver quelques parcelles, ma vision se modifiait. Le trajet a marqué un apprentissage psychologique. Connaître, ou reconnaître l'histoire chorégraphique, c'est accepter d'introduire une dose d'humilité dans nos propos actuels en saluant les étapes déjà franchies par nos prédécesseurs.

Les écrits des journalistes de l'époque sont donc devenus mes premières pistes de découverte de la danse montréalaise du début du siècle. Je dis «journalistes» plutôt que critiques car ces messieurs qui traitaient de la danse (eh oui, cette activité essentiellement ou majoritairement féminine était couverte

exclusivement par des journalistes masculins) assuraient les chroniques sur la danse et le théâtre et/ou la musique et les Beaux-Arts. Ils n'étaient pas, tout compte fait, des spécialistes de cet art mais s'y intéressaient car la danse était considérée comme tributaire des autres arts de la scène. C'est ainsi que les articles de Marcel Valois, Jean Béraud, Thomas Archer ou Samuel Morgan Powell nous offrent les premières réflexions locales autour de l'art chorégraphique. Les critiques publiées dans les quotidiens d'aujourd'hui deviennent les objets historiques de demain. Ceux d'hier sont les indices permettant de remonter le cours de l'histoire chorégraphique.

Curieusement, les années 30 furent l'âge d'or de la danse à Montréal qui jouissait, à ce moment-là, du statut incontesté de capitale mercantile et culturelle du Canada. Située stratégiquement sur la Côte-Est, elle fut la première halte des compagnies étrangères visant des tournées nord-américaines. Aidé par les écrits journalistiques abondants et relatant les manifestations chorégraphiques d'ici et d'ailleurs, le public montréalais d'alors eut l'occasion d'avoir un cadre de référence bien vaste. Tous les différents styles de danse apparaissant à Montréal étaient couverts: folklore, vaudeville, cabaret, acrobatie flamenco, *modern dance* américaine, danse expressionniste allemande, néoclassique et les Ballets russes.

Première constatation: il y a une présence hebdomadaire et même parfois quotidienne de la danse dans les médias écrits de l'époque. L'art chorégraphique est considéré d'intérêt culturel; d'ailleurs, on ne se limite pas aux hautes sphères réservées au ballet ou à la danse moderne. On accorde autant d'attention aux danseurs de vaudeville, aux films de danse, aux revues de cabaret qu'aux passages répétés des Ballets russes de Monte-Carlo, de l'American Ballet Theatre et de La Argentina.

En comparant ces faits avec le contexte actuel, on découvre que la couverture journalistique de la danse démontre aujourd'hui à Montréal une priorisation envers un style particulier: celui de la nouvelle danse ou danse expérimentale. De plus, les compagnies d'outre-frontières se produisant ici sont celles

qui illustrent cette même esthétique dominante et elles sont présentées dans le cadre des diverses éditions du prestigieux Festival international de nouvelle danse. Il est donc compréhensible que les pages culturelles des journaux traitent surtout de la danse actuelle ou nouvelle, créant ainsi un référentiel nécessairement plus circonscrit pour leurs lecteurs. D'une part, les Montréalais ont moins l'occasion d'assister aux spectacles chorégraphiques illustrant une grande diversité de styles. D'autre part, l'auditoire devient de plus en plus familier avec l'esthétique prisée par la majorité.

Sans décrier pour autant ce quasi-monopole esthétique, il est important de souligner que l'horizon est, de toute évidence, beaucoup plus resserré et le registre artistique plus monocorde que dans le passé. À un point tel, que les critiques actuels trahissent à plus d'une reprise dans leurs articles une indifférence à ce qui ne s'inscrit pas dans la philosophie artistique dominante. D'ailleurs, leurs écrits reflètent souvent une appréciation des spectacles à partir d'un *même* critère artistique, soit celui de l'originalité et de l'expérimentation.

Évaluer la venue du Kirov, troupe de ballet traditionnel de Russie, le Toronto Dance Theatre, émule de Martha Graham, la compagnie de danse contemporaine de Québec Danse Partout, les prestations des Grands Ballets Canadiens aux factures artistiques éclectiques, ainsi que la danse-théâtre de Piña Bausch et le travail d'Édouard Lock à partir de l'unique lentille de l'innovation ne peut qu'exposer une vision limitée du paysage de la création chorégraphique.

En art, la dichotomie tradition/innovation a donné lieu à un sempiternel conflit idéologique que la danse vit elle aussi. En chorégraphie, il existe certainement des innovateurs; mais il y en a d'autres qui posent en rénovateurs des traditions apportant à la danse un second souffle à partir d'un cheminement qui ne fait pas table rase de tous les acquis du passé. Il existe enfin des compagnies de répertoire qui s'inscrivent comme des gardiens et des conservateurs des pièces de musée afin de perpétuer la connaissance historique.

Ce parti pris idéologique de ne privilégier que la nouveauté en danse semble s'être infiltré dans la politique interne des quotidiens montréalais qui attribuent en général peu d'espace rédactionnel aux événements chorégraphiques. Plus particulièrement, il est intéressant de noter que *The Gazette* tend à couvrir plus d'événements en danse que son homologue francophone *La Presse* qui jouit pourtant d'un plus grand tirage et devrait accorder de nombreux articles à cet art. *The Gazette* publie régulièrement des articles sur toutes les formes de danse: ballet, danse moderne, jazz, au même titre que la danse folklorique, ethnique, sociale alors que *La Presse* et *Le Devoir* optent surtout pour la couverture de la danse contemporaine et nouvelle et le ballet classique. Cela semble indiquer un manque d'ouverture à la coexistence d'esthétiques différentes dans l'univers chorégraphique ou démontre, à tout le moins, une hiérarchie et une priorisation préétablies.

À tout événement, l'espace réservé à la danse dans les journaux montréalais est toujours en fonction d'une manifestation chorégraphique qui aura lieu dans les jours qui suivent ou à laquelle on vient d'assister.

Actuellement, il n'y a toujours pas de chronique hebdomadaire libre ou ouverte sur la danse, à l'exception de celle récemment introduite par *The Gazette*. Doit-on en déduire qu'on ne considère pas la danse comme pouvant offrir matière à réflexion lorsque le discours n'est pas rattaché à un spectacle en particulier?

Force est d'en arriver à une deuxième constatation. Si la nouvelle danse à Montréal a réussi dans les années 80 à faire des vagues et à devenir une solide représentante de l'expérimentation au plan international, cela n'a pas pour autant véritablement changé son statut local. Son image publique, remarquée et louangée lors des Festivals de nouvelle danse, n'a toujours pas réussi à créer une plus grande visibilité médiatique ni une réflexion poussée et constante à son égard. Les quotidiens montréalais continuent à n'offrir qu'un emploi à temps partiel aux critiques de danse en rapport avec des événements ponctuels.

Autant de facteurs et d'attitudes publiques qui minent la force de frappe de la critique de danse. Rattachée malgré elle à des manifestations spécifiques, la choréo-critique se voit dotée d'attentes conflictuelles. Le critique ne devrait pas être confondu avec un relationniste; mais comme ses écrits précèdent un spectacle ou en font le compte rendu, il se sent obligé (et on le croit obligé) de publiciser les œuvres. S'ajoute à cela la méfiance innée de tout artiste face à ces critiques. Pour pallier ce préjugé défavorable et sauvegarder la présence médiatique de la danse, le critique montréalais décrit avec grande empathie la représentation sans toujours faire preuve d'un recul suffisant ou d'un esprit critique. La description se veut plus poétique qu'évaluative.

Une autre cause de méfiance opposant théoriciens et praticiens est que pour ces derniers, la danse est une expérience encore trop liée à l'acte de danser et non aux réflexions suscitées par les œuvres chorégraphiques. Les idées développées en regard de la danse sont reléguées au second plan et les amateurs (au plein sens de ce terme) de Terpsichore sont au mieux indifférents envers ceux qui «intellectualisent» la danse. L'important, selon eux, c'est le vécu sur scène et l'empathie ressentie par les observateurs. Le reste est parasitaire et n'obtient qu'une place secondaire.

Ainsi, la tâche critique est étiquetée comme constituant un travail parasitaire au sein du milieu artistique. Toutefois, si la création de l'œuvre d'art précède en effet *chronologiquement* la réflexion à son sujet, cela ne lui confère pas pour autant une *supériorité hiérarchique*. L'art est porteur de sens pluriels qui exigent un éclairage continu. C'est lorsqu'on attribue de l'importance à une œuvre qu'elle revêt une signification accrue. Ultimement, se range-t-elle parmi les *objets trouvés* ou représente-t-elle au contraire un *objet d'art* que le collectionneur appréciera à sa pleine valeur? La lecture particulière qu'on donne à une œuvre détermine sa validité et la bonifie; quant à la réception critique de l'œuvre, un de ses rôles est de la consacrer ou non *à ce moment-là*. Occulter ou consacrer un artiste ou son œuvre est

par contre ouvert aux fluctuations d'opinions et ces changements correspondent à la mutation des attitudes publiques, des perceptions et des mentalités. Et les écrits critiques en danse nous servent de précieuses sondes du goût artistique de l'époque.

Une dernière constatation m'apparaît et vient souligner à nouveau le peu d'importance accordé à la réflexion critique en danse dans les divers noyaux professionnels. Le Regroupement québécois de la danse (RQD) est l'organisme de concertation des professionnels œuvrant dans cet art. L'adhésion se fait dans l'une ou l'autre des quatre professions reconnues: l'interprétation, la création chorégraphique, l'enseignement et l'administration des arts. L'absence d'une cinquième catégorie, celle des théoriciens de la danse et des critiques, est significative bien qu'au Québec il existe aujourd'hui plusieurs écrivains qui publient des livres uniquement sur la danse et dont le métier consiste à offrir un discours autour de l'art chorégraphique.

Le critique et ses écrits sont parmi les jalons importants marquant la construction de l'histoire d'un art et l'évolution de la pensée à son sujet. Depuis longtemps la danse montréalaise cultive le hic et nunc ou l'unique dimension de l'ici et du maintenant, se refusant de faire acte de mémoire, se voyant orpheline de tradition et se donnant le devoir de perpétuer les générations spontanées en quête sempiternelle de création inventive. Mais *il n'est pas de réception passive de la tradition. Celui qui reçoit, le disciple, est toujours — doit toujours être — le lieu d'une création. Recevoir c'est créer, c'est innover*[3]. Est orphelin celui qui ne connaît pas son ascendance et ne sait pas où chercher sa filiation.

Chaque geste posé par l'artiste contient une charge historique qui attend d'être décodée et mise en lumière par l'observateur averti. Trop souvent les articles des journaux locaux offrent un simple compte rendu décrivant poétiquement la représentation chorégraphique ou le jeu des interprètes mais ne situant que rarement les spectacles dans un courant culturel plus large et diachronique. La perte des œuvres dansées, la transformation des corps, ces

instruments qui fabriquent les chorégraphies, sont parmi les périls incontournables entourant l'art de la danse. Tisser des liens directs entre le passé, le présent et le futur prolonge la vie de la danse, assure sa survie. Car *l'écriture est un autre regard. L'œil capture mais la main reconstitue. L'historien n'a pas l'obsession du passé. Il a la préoccupation du temps*[4].

Dilemme: à quel moment le travail de l'historien cède-t-il le pas à celui du critique ou rejoint-il la tâche de l'analyste?

Notes

1 GRAHAM MCFEE. *Understanding Dance*, Londres, Routledge, 1992.
2 ALAIN FOIX. «Écrits timides sur la critique». *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, collectif, Paris, Armand Colin, 1989, p. 222.
3 MARC ALAIN OUAKNIN. *Le livre brûlé: lire le Talmud*, Paris, Seuil, 1993.
4 PASCAL ORY. *La danse: naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, collectif, Paris, Armand Colin, 1989.