Document generated on 06/01/2025 3:19 a.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

La danse est une énigme

L'atelier du danseur de Guylaine Massoutre, Fides, « Métissages », 272 p.

Mathieu Arsenault

Number 199, November–December 2004

Rêveries du corps : de métamorphoses en mutations

URI: https://id.erudit.org/iderudit/18956ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Arsenault, M. (2004). La danse est une énigme / *L'atelier du danseur* de Guylaine Massoutre, Fides, « Métissages », 272 p. *Spirale*, (199), 37–38.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2004

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/

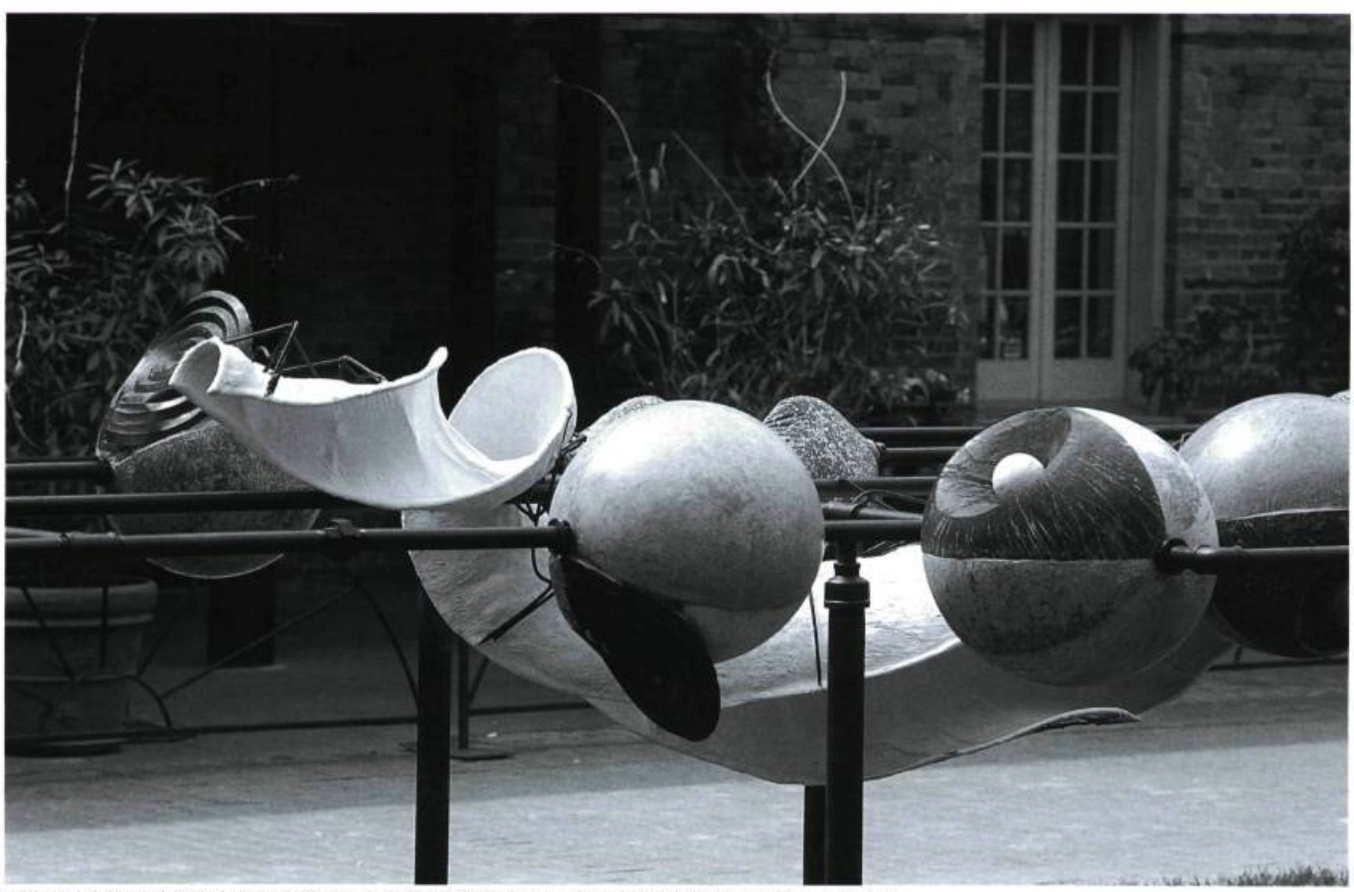
LA DANSE EST UNE ÉNIGME

L'ATELIER DU DANSEUR de Guylaine Massoutre
Fides, « Métissages », 272 p.

Pour tous ceux qui passent leurs journées dans les textes, les livres et les idées, la danse contemporaine est une discipline singulière. D'ordinaire, nulle parole à entendre, nulle intrigue à suivre, c'est un théâtre muet mais jamais silencieux, car le silence ou l'absence de parole seraient encore un refuge trop facile pour le lecteur. Le mouvement se déploie, les identités et les personnages se font et se défont à son gré. Croit-on avoir saisi quelque chose, une forme animale, un paysage mimé, une posture familière, aussitôt l'ensemble repart dans une autre direction, ne laissant à la fin au spectateur que le théâtre de ses propres impressions. À la danse, le lecteur ordinaire, habitué à la fréquentation de la langue et de l'image, se trouve souvent déstabilisé. Incapable de la « lire » proprement, il en retire pourtant quelque chose, une expérience humaine très riche mais paradoxalement difficile à raconter. On comprendra mieux ainsi la disproportion qui existe entre le nombre effarant de productions chorégraphiques auxquelles on peut assister ici à Montréal tout au long de l'année, et la rareté des essais québécois portant sur le phénomène. Si elle s'expérimente naturellement, la danse contemporaine ne se pense pas aisément. D'où l'ambition et le courage de Guylaine Massoutre qui s'est risquée à l'aventure de mettre en mots la danse.

Graphie de la danse

Courageux essai en effet, car loin de l'éviter, l'auteure prend justement pour point de départ cette difficulté à décrire une discipline qui se dérobe à la codification du langage. « *La danse est une énigme. Tout à fait à part dans l'histoire de la pensée, cet art lui oppose un tangible virtuel, une sorte de pensée* a contrario. *L'être de langage qui veut communiquer avec ce corps de langage, ce corps pourtant sans langage, se heurte au corps artistique sans esprit, proprement insupportable.* » Car la danse contemporaine défait son matériau, le mouvement, d'une manière qui rend impraticable toute tentative de codification. Ainsi, en lieu et place des arabesques et entrechats du ballet classique, la danse aujourd'hui propose une infinie variété de postures et d'enchaînements dans une variété tout aussi inouïe d'applications possibles allant du narratif à l'abstraction complète. Aucune unité de langage ne préside donc à la performance, mais aucune unité d'énonciation ne saurait non plus contenir la danse. Elle ne trouve jamais tout à fait son espace : ni le mouvement pensé du chorégraphe, ni l'interprétation du danseur, ni ce que voit le spectateur ne constituent une perspective susceptible de dominer les deux autres. « *Pas de texte pour se référer à un contenu; pas de construction narrative linéaire; pas de catalogue raisonné qui soutienne l'œuvre. La notion d'œuvre même se pose : le danseur ignore ce que le spectateur voit et, surtout, s'imagine; tandis que le spectateur ne peut ressentir ni le plaisir ni l'effort de danser, à eux seuls capables de justifier un projet d'artiste et la place qu'il s'est assignée.* » La danse ne possède pas de langage mais elle s'écrit



Stephen Schofield, *Swell*, 2002, détail de l'installation, Toronto Sculpture Garden, acier, ciment polymérisé, polyuréthane. Photo : W.N. Greer.

pourtant à la manière d'un récit accompagnant l'oral, à chaque fois d'une manière différente pour le chorégraphe et l'interprète. Massoutre rapporte ainsi les propos de Paul-André Fortier, à qui elle consacre la plus grande part de l'essai, qui raconte comment s'est posé pour lui le problème de la remémoration alors qu'il préparait *PAF! Trois solos*, une reprise de trois chorégraphies présentée en janvier 2000 à l'Agora de la danse : « *Ma mémoire corporelle imprime profondément les pièces que j'ai dansées. J'oublie ce que je crée; mais si je me mets en action, sur la musique, ou avec une captation vidéo, il suffit d'un seul repère pour que l'enchaînement revienne au complet. Je suis étonné de la rapidité avec laquelle les mouvements s'exécutent à nouveau. La gestuelle fait partie de l'identité, de la personnalité, de l'être d'un danseur.* » La chorégraphie s'écrit donc à même le corps du chorégraphe, dans la mémoire musculaire que lui seul arrive à lire. Massoutre relève aussi comment l'interprète doit se construire une « *narration intérieure, qui lui permet à la fois de se fixer un canevas dramatique sur lequel danser, comme s'il s'agissait d'une musique inaudible, et de matérialiser par le discours les aspects novateurs de son improvisation apparente* ». Écrites à un niveau différent (dans l'« intériorité » du sujet et non plus dans la mécanique musculaire), ces indications n'en demeurent pas moins mnémotechniques et ne suffisent pas à rendre la complexité de l'œuvre.

Car la danse n'est jamais réductible à l'abstraction des signes, elle est avant tout une écriture à même le corps. Et c'est lorsqu'elle s'incarne comme ici dans les solos de Paul-André Fortier que le problème du corps écrit apparaît dans toute sa complexité. Dans ses solos, Fortier recueille en effet sur la surface de son corps trois positions : celle de créateur, d'interprète et d'objet d'art. Où s'arrête en effet la mise en scène lorsqu'on se présente soi-même tel qu'en son propre corps s'actualise la pratique ? Sur la scène, le spectateur voit apparaître non seulement le mouvement mais tout l'être du chorégraphe-interprète. Tout entre alors dans la performance : gestuelle, apparence, traits. Massoutre décrit ainsi le visage de Fortier « *empreint de douceur* » et la pâleur bleue de ses yeux qui, conjugés à la virilité du mouvement, donnent un effet de « *force masculine, tempérée d'une grâce mesurée* ». Le corps du danseur n'est pas qu'un intrument, sa singularité propre modifie la perception, entre en rapport avec le mouvement.

Intimité de l'illusion

Entendue comme écriture du corps, la danse se dissocie radicalement du théâtre où on voudrait quelquefois la maintenir. Le soliste-chorégraphe accapare le spectateur d'une manière autrement plus intime que le personnage dramatique. Il devient en effet impossible, devant un solo de Fortier, de dissocier l'expérience personnelle et sa mise en forme dans le mouvement. Et pourtant il ne s'agit en aucun moment d'un « témoignage », même lorsque Fortier exécute *Les Males heures* où il se remémore l'éducation d'un jeune homme dans les années 50-60 et sa découverte de la danse. En l'absence de texte, en l'absence de parole, la vérité se défait dans le mouvement et l'expérience particulière de Fortier se virtualise sans pourtant cesser de se rapporter à l'intimité du corps : « *[...] mon rapport à la danse est fait de pas inventés : il n'y a aucune vraie danse du ventre, ni vraie danse espagnole, ni vraie danse à claquettes. Tout est fabriqué, pastiche culturel. Je me demande même quelle part de ma vie est un pastiche. Mon rapport à la religion n'était-il pas un pastiche de ce qu'est une vraie foi ? Seule l'accumulation de situations justifie qu'on s'intéresse à cet homme barbouillé de la fin.* »

Loin de se délier dans le simulacre, le corps entre en rapport intime avec l'illusion, et entraîne avec lui le spectateur. C'est peut-être cela qui déstabilise le plus le lecteur ordinaire confronté à la danse. Devant ce corps en représentation poussé par son propre enchaînement de postures hors de toute vérité langagière, le spectateur se trouve malgré lui attiré par cette intimité du corps qui excède la visibilité scénique tout en organisant pourtant tout son espace. Si l'écriture trouve son lieu dans le corps et le sujet du chorégraphe-interprète, elle est ce qui échappe au spectateur qui n'en perçoit que les effets et qui doit écrire à son tour la chorégraphie, non seulement avec ce qu'il voit, mais également avec ce qu'il ne voit pas, car le solo intègre également pour le spectateur l'invisible intimité du corps d'où semble provenir le mouvement. Affirmer que la danse est une énigme prend alors tout son sens; la danse est énigmatique parce qu'elle recueille en son centre une absence, parce que toute la visibilité de la performance indique, sans pouvoir la représenter, l'intimité virtuelle du corps. La danse en actualise les effets dans le mouvement, et le spectateur aveugle à l'intime ne peut que s'en construire une image qu'il sait invérifiable, illusoire, mais pourtant fascinante par tout le désir qu'elle suscite chez lui. Hors de toute représentation possible, le spectateur se trouve alors laissé à lui-même, au milieu de ses propres impressions et, c'est là toute la beauté de la danse, du rapport intime qu'il a créé avec le danseur dans son corps imprégné par la performance. Ce qui reste au spectateur : une certaine « énergie », un « souffle » propre à l'enchaînement de mouvements. Mais cette énergie n'est peut-être rien, à vrai dire. Énergie : bien que ce terme soit emprunté aux sciences physiques, elle n'est pas mesurable; pire encore, elle n'est pas même dicible... Imperceptible objectivement, inexprimable subjectivement, l'énergie n'est rien, sinon peut-être la trace insaisissable d'un subtil échange entre ce que le spectateur a voulu voir et ce qu'il a cru apercevoir, une marque sur l'ardoise de ce que le spectateur a investi de lui-même dans la poursuite du mouvement chorégraphié.

Simulacre et répétition

Décrire la danse et se donner comme tâche de la penser implique donc aussi de se penser soi-même, d'écrire depuis sa propre intimité. « *Fugace, le souvenir du spectacle s'imprime mal dans la mémoire du spectateur. Oubliez le déroulement séquentiel, la multitude des formes et des images pourtant bien vues; conservez-en des empreintes mentales quelque temps, parmi une somme d'impressions si multiples qu'elles se mêlent et qu'elles passent; faites-vous à vous-mêmes, si toutefois vous vous entêtez de mémoire fidèle, un scénario à modifier au fur et à mesure que vos souvenirs deviennent infidèles. Réorganisez l'affaire. Bref, assez vite, vous ne saurez qu'évoquer ce que vous avez vu. Mais l'expérience demeure : vous retournez à la salle de spectacle.* » À défaut de pouvoir représenter la danse sur le mode itératif de la description, à défaut de pouvoir l'objectiver hors de soi, c'est tout le corps du spectateur qui entre dans l'expérience de la répétition. Il doit y retourner, retourner à la danse pour saisir de nouveau ce qui ne peut se dire, faisant de sa propre présence régulière aux spectacles la marque objective de la danse. Un esprit pragmatique pourrait dire que la danse ne subsiste que parce qu'il se trouve encore des gens pour remplir les salles, mais la réalité est plus subtile : la danse ne persiste dans son existence que parce qu'elle arrive à s'écrire sur le corps de son public.

On comprendra donc tout ce que l'essai de Guylaine Massoutre peut avoir de touchant et d'intime dans sa manière d'approcher son sujet en s'approchant soi-même par l'écriture, faisant de ce « *voyage d'écriture dans le penser-la-danse-contemporaine* » comme elle l'appelle, un « *espace de soi* ». À la manière d'une autofiction théorique, on se souviendra de l'image d'une femme assise, seule spectatrice dans le studio où Paul-André Fortier exécute encore et encore les enchaînements des *Males Heures*, de *La Tentation de la transparence* ou encore de *Bras de plomb*, sous les indications de sa « *répétitrice* », mot qui désigne ici aussi bien cette personne engagée pour diriger la répétition de l'interprète que l'essayiste elle-même imprégnant sa propre intimité de l'expérience corporelle de la danse contemporaine. Devant une description qui entre elle aussi en rapport avec ce qui lui échappe, le lecteur se trouvera peut-être à son tour entraîné par le simulacre vers l'intimité de son propre corps. C'est tout le langage qui devient alors suspect, magnifiquement suspect en ce qu'il force le lecteur ordinaire, celui qui passe sa vie dans les livres, à entrer lui-même dans un rapport dansant au corps hors de toute grammaire possible. « *La danse est un point obscur à la pensée. Peu s'en approchent. Sauf l'auteur, qui voit en la personne du soliste l'objet idéal de son acte de locution : ne sait-il pas, celui qui écrit, que les mots, eux aussi, viennent à manquer de souffle ? Qu'il leur faut respirer, se mouvoir sur des plans de vitesse, d'espace et d'inédit avant de se fixer sur la page ? Les gestes de la danse interpellent la grammaire. Il arrive même qu'ils la mettent en question.* »

MATHIEU ARSENAULT