

Cent fois sur le métier : l'usage du réel dans la danse contemporaine

Claudia Bouliane et Judith Sribnai

Numéro 259, hiver 2017

Lectures et pratiques contemporaines du réel

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85006ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouliane, C. & Sribnai, J. (2017). Cent fois sur le métier : l'usage du réel dans la danse contemporaine. *Spirale*, (259), 46–50.

CENT FOIS SUR LE MÉTIER : L'USAGE DU RÉEL DANS LA DANSE CONTEMPORAINE

PAR CLAUDIA BOULIANE ET JUDITH SRIBNAI

Avec *Gala*, sa dernière production présentée notamment dans le cadre du Festival TransAmériques de Montréal, Jérôme Bel, chorégraphe réputé du mouvement de la non-danse, fait des erreurs, qui permettraient d'atteindre à l'authenticité, l'un des motifs principaux de la création. Dans un premier temps du spectacle, une ribambelle de volontaires, professionnels ou non, âgés de 7 à 77 ans et aux physiques on ne peut plus différents, esquissent chacun leur tour, au mieux de leurs capacités, une même série de pas de danse, tous genres confondus : tours de valse, grands jetés, sauts triomphants à la manière de ceux qui closent les films cultes des années 1980. Dans un second temps, des individus s'extraient du groupe et le mènent dans une chorégraphie personnelle, en apparence improvisée, que chacun tente d'imiter.

Cette œuvre s'inscrit dans la lignée d'une précédente création, *Disabled Theater*, qui, dans le but comparable de transcender la représentation, de toucher au réel ou de toucher par le réel, avait scandalisé, en 2012, bon nombre de spectateurs du Festival d'Avignon par sa mise en scène d'handicapés mentaux. En ce qui concerne *Gala*, l'effet est indéniable : la salle entière entre en communion avec les danseurs d'un soir, brillant néanmoins sous les feux de la rampe - elle s'identifie à eux. Les fous rires sont contagieux lorsque tel homme à l'embonpoint assumé surprend l'assistance en se démenant comme un membre de la troupe de Beyoncé ; les sourires se font complices face aux maladresses qui ne comptent guère en comparaison de l'effort déployé par ces gens inexpérimentés pour bouger en rythme de tant de manières inusitées.

Cet effet grisant est toutefois rendu ambigu par la conscience qu'il s'agit d'un spectacle recourant à un casting précis reconstitué à l'identique de ville

en ville (la personne en chaise roulante, l'enfant, le trisomique), et qui reproduit exactement les mêmes séquences (du *moonwalk* de Jackson jusqu'au *twirl* de la majorette). La force du sentiment d'authenticité est en quelque sorte minée lorsqu'on comprend qu'on a affaire à un concept scénique répété systématiquement, dans lequel tous les danseurs sont remplaçables.

Le travail de Bel soulève par là une question importante pour les arts du spectacle, et qui occupe tout particulièrement la danse contemporaine : à savoir la relation et la tension qui existent entre la répétition et la différence. En effet, la notion de sérialité se trouve au cœur même de la pratique des arts de la scène comme la danse, dont les créations se succèdent souvent selon une progression logique réfléchie et se répondent, sans compter ce que cet art suppose d'entraînements, de répétitions, de tournées. Il s'agit pourtant d'un art vivant, dans lequel la présence matérielle des performeurs en temps réel soumet chaque représentation à d'innombrables imprévus qui produisent autant de différences dans ces répétitions.

Comme l'a montré Barbara Formis dans *Esthétique de la vie ordinaire*, la danse moderne - et contemporaine - interroge à la fois la répétition propre à l'ordinaire et ce qui fait, néanmoins, de chaque geste (dans le temps et l'espace, par celui ou celle qui le produit) une absolue singularité dont on peut déplier le sens. Gilles Deleuze, qui, dans *Différence et répétition*, inscrit sa réflexion dans le prolongement du travail de Nietzsche et de Kierkegaard, remarque que ceux-ci veulent, contre Hegel, mettre la « métaphysique en mouvement » : « Il ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement qui soit capable

d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournolements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit. » On peut se demander si la danse contemporaine, entre autres parce qu'elle explore les possibilités d'un retour qui n'est jamais le même, n'est pas aussi ce mouvement que Nietzsche avait pensé à partir du théâtre.

Maints penseurs se sont penchés sur ces questions à la suite de Formis, et de nombreux chorégraphes se sont inspirés de ses travaux, mais ceux des uns et des autres ne dialoguent guère. Les publications savantes sur la danse contemporaine répartissent généralement leurs articles entre les critiques et les réflexions spéculatives d'une part, et les entretiens avec les artistes d'autre part. Ces derniers sont rarement interrogés sur leur façon d'expérimenter ce que les premières théorisent. Nous avons décidé d'adopter l'angle inhabituel d'une discussion entre les deux parties afin de mieux comprendre l'apport des conceptions actuelles de l'usage du réel et du réalisme dans la création et la mise en œuvre de chorégraphies de danse contemporaine. Pour ce faire, nous avons rencontré des artistes montréalais aux expériences, pratiques et horizons divers, qui ont réfléchi pour nous à ces questions. Nous tenons à remercier les chorégraphes et danseurs qui se sont prêtés au jeu et qui ont approuvé les citations que nous extrayons de ces entretiens, lesquelles ont parfois été modifiées pour faciliter la lecture.

L'improvisation, ou « l'interprétation en temps réel », pour reprendre l'expression de Mark Tomplins, occupe-t-elle une place importante dans votre pratique de la danse contemporaine ? Si c'est le cas, comment les perceptions sensorielles réelles y informent-elles les mouvements dansés ?

Tous les danseurs rencontrés disent réserver une place importante, voire prédominante, à l'improvisation. Cette dernière joue souvent un rôle essentiel dans le travail préparatoire des chorégraphes et des interprètes, invitant chacun à accueillir l'imprévu, avec tout ce qu'il peut avoir d'enivrant, mais aussi d'inconfortable. La chorégraphe Aurélie Pedron (Lilith & Cie), par exemple, cherche à provoquer des surgissements impromptus : « *Je crée des situations, et dans les situations évoluent des corps. À partir de là, il n'y a pas d'accident possible, parce qu'il y n'a rien qui a été prévu, il n'y a rien qui a été codifié.* » Mais la difficulté est alors de préserver la force déconcertante de la nouveauté fortuite dans la répétition du spectacle ou dans le cycle des

représentations. C'est pourquoi la chorégraphe indépendante Isabel Mohn souligne, pour sa part, que la question de la danse, comme spectacle vivant, consiste à savoir « *comment on peut rester vivant* », « *comment garder un geste vivant à chaque fois, et puis nouveau* », comment faire « *pour que le danseur puisse vraiment vivre une nouvelle expérience à chaque fois qu'il fait [le geste]* ». Pour cela, ajoute-t-elle, il faut « *prendre des risques* », y compris sur scène, essayer des choses qui parfois ne marchent pas. Mais « *c'est ça, le spectacle vivant* », cette place laissée à l'inattendu. Cet inattendu ne sera pas forcément vécu comme un raté, mais plutôt comme une déviation, une variation avec laquelle il faut apprendre à composer. Il reste que, dans de telles créations, il devient difficile de savoir ce qui, à un moment donné, a fonctionné et pourquoi. Car il est impossible de *reproduire* un moment (un état de lieu, de corps, une densité liée à chacun et au public), quoiqu'on le répète : « *Le défi, c'est de trouver ce qui marche ; mais très, très rarement il s'agit d'idées précises comme : "Il faut absolument placer ça là."* »

En quoi l'« expérience du réel », soit les gestes de la vie quotidienne ou les erreurs dans le suivi de la partition, influence-t-elle votre pratique de la danse contemporaine (création, interprétation) ?

La pratique professionnelle de la danse habitue le danseur à reproduire des séries de mouvements, à se créer des chemins kinesthésiques qui deviennent autant d'ornières limitant l'exploration créative. Plusieurs chorégraphes affirment favoriser les fautes afin d'ouvrir d'autres voies. Ainsi, pour la chorégraphe Maria Isabel Rondon (Maria Lité Danse), les erreurs sont un élément majeur de la création : « *C'est toujours ce que je recherche, et je pense que je ne suis pas la seule, c'est assez fréquent. [...] Lorsqu'on a décidé de fixer certaines partitions, les moments d'erreurs sont les plus surprenants, les plus créatifs. Comme créatrice, j'essaie de me surprendre moi-même et de surpasser mes propres attentes. Mais évidemment, on a des patterns, et c'est souvent par là qu'on va commencer. Et c'est quand l'interprète fait des erreurs (ou nous-même) que ça débouche sur quelque chose d'inattendu, de plus spontané [...], soit qu'il y ait de l'inconscient ou que ce soit un produit du hasard. C'est ce qu'on essaie de provoquer même, avec différentes techniques.* »

Isabel Mohn procède semblablement : « *Je pars de ça ; pas juste la façon de marcher, ça peut être des tics [...], des mouvements réels, qui vont résonner aussi dans le corps du spectateur, parce que c'est rare qu'on fasse des pirouettes.* » Se développe alors « *quelque chose comme une intimité [...]*

parce que le spectateur peut se retrouver ». Ces mouvements du quotidien, « *ça peut aussi bien être le langage du corps, comment on se tient, tous les petits mouvements qu'on fait à la journée longue [...], comment on se rencontre, comment on se serre la main, comment on dit bonjour à quelqu'un* ». Il s'agit ensuite d'affiner ces rapports, d'en comprendre les tensions, de savoir « *d'où le geste vient et ce qu'il veut dire* ».

L'interprète et chorégraphe Sébastien Provencher définit son approche d'une manière comparable : « *L'un des processus de création que j'affectionne est de regarder dix gestes du quotidien et de réfléchir aux manières de les amplifier, de les réduire, d'en chercher l'impulsion première sans pour autant les reproduire.* »

Dans quelle mesure l'apparence réelle des danseurs (la forme du corps et les traits du visage) influe-t-elle sur la chorégraphie (création et interprétation) ?

La plupart des interprètes de danse contemporaine rappellent d'abord le formatage des corps qui résulte de la pratique de cet art, bien qu'il soit différent de celui du corps de ballet dans lequel les spécimens choisis pour être dotés de caractéristiques précises (taille, mensurations) sont d'emblée similaires. L'entraînement du danseur moderne produit tout de même des effets semblables sur des corps différents, procurant une impression d'uniformité, de sérialité. Selon Corinne Crane-Desmarais, interprète et professeure à l'École de danse contemporaine de Montréal, « *le danseur est forcément entraîné, il est visiblement altéré par une ultrasensibilité, par une conscience exacerbée de son image. [...] Pour moi, souvent, voir un show de danse ["réaliste"], ce n'est pas nécessairement intéressant, car justement on veut parfois jouer à être des gens normaux, alors que ce n'est pas le cas. Quand, dans nos corps entraînés et hyperconscients, on tente de mettre en valeur le naturel, le décontracté, il faut que ce soit vraiment bien fait pour que ce soit stimulant. Tandis qu'avec les non-danseurs, qui n'ont pas la posture idéale et le contrôle que nous, nous avons sur nos corps, c'est tellement plus vivant* ».

Paradoxalement, dans cette différence, c'est le « même » que le spectateur paraît communément chercher, comme le souligne encore Corinne Crane-Desmarais : « *Voir quelqu'un comme soi être sur scène, c'est tellement plus touchant que de voir quelqu'un qu'on sait ne pouvoir jamais être. [...] Ça reste extérieur.* »

L'effort de la danse contemporaine pour respecter et exploiter la singularité des corps rend chaque

interprétation particulière – en fonction de l'état du danseur, de ce qu'il est à un moment donné – et explique qu'une pièce qui doit changer d'interprète nécessite d'être entièrement repensée. C'est donc autant, sinon davantage, la chorégraphie qui s'adapte à l'interprète que l'inverse. Stéphanie Fromentin, interprète et chorégraphe indépendante, note que, en reprenant le rôle d'un autre danseur, il s'agit de « *passer tout un bagage de processus à quelqu'un [...]. Mais c'est impossible : on passe l'essentiel et, du coup, ça devient autre chose pour cette personne* ». Ainsi, pour chaque partie à reprendre dans une pièce, « *c'est un déménagement et une réhabitation* ». Là encore, il y a à la fois répétition, recommencement, en même temps que différence et réinvention. Car si on transmet une manière au danseur, chacun trouvera « *la façon d'aborder [s]on rôle, mais aussi de vivre [s]on travail, de ne pas être juste en "représentation de"... Justement, je n'aime pas le mot "représentation" parce qu'il n'y a pas de "re-" dans ce qu'on fait, tu ne peux pas "re-" quoi que ce soit, tu le fais dans l'instant, de cette façon, dans un moment réel* », déclare encore Fromentin.

En contrepartie, la danse produirait une « image du corps ». Dans son article « Faire image. Le corps perçu », Marie Glon propose que « [c]ette dé-réalisation du corps passe souvent par une prise de distance par rapport à nos modes de perception habituels : le travail des danseurs et chorégraphes peut dans de nombreux cas être lu comme visant à déjouer les évidences quant au corps, pour le rendre questionnable et susceptible d'être re-créé ». Croyez-vous que la mise en scène du corps dansant peut modifier la façon dont le spectateur perçoit l'apparence réelle des artistes ?

Selon Sébastien Provencher, « *l'idée d'abstraction liée à la danse contemporaine permet plus de possibilités corporelles qu'au théâtre, par exemple, où il y a davantage de castings pour des rôles particuliers. La danse permet de normaliser le corps en soi. Voir plusieurs corps différents sur scène, c'est rendu en quelque sorte la norme en danse contemporaine* ».

La danse met en question les ensembles de mouvements figés, mais également les regroupements artificiels de caractéristiques corporelles ou psychologiques – qui débouchent notamment sur la sérialisation dénoncée par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, voire sur ces « *filles en série* » et leur pendant des « *boys clubs* » qu'a traqués Martine Delvaux. Sébastien Provencher travaille actuellement sur la pièce *Children of Chemistry*, qui questionne la pluralité de la masculinité : « *Je m'interroge sur la façon dont les perceptions de*

l'homme se présentent à travers le sport, l'armée, les stéréotypes. Je cherche des interprètes capables d'entrer dans ces différents avatars. »

Puisque le corps dansant mis en situation dans le cadre d'une chorégraphie rend plus difficile la distinction entre le rôle interprété et l'interprète, certains penseurs de la danse contemporaine supposent un plus grand investissement personnel de ce dernier dans l'œuvre, comparativement aux artistes de productions scéniques d'autres genres. Quelle est la part de l'autoportrait dans votre approche de la danse ? Celle-ci participe-t-elle d'une ouverture relative au spectateur-témoin « d'une intimité donnée en partage », comme le propose Julie Perrin dans son article « Face aux Autoportraits de Catherine Contour » ?

Puisque chaque (re)présentation ou répétition est vécue comme différente, que les chorégraphes et interprètes travaillent à préserver cette part irréductible au corps, à l'espace et au temps de chacun, chaque interprétation ne peut être que singulière. De ce point de vue, il y a toujours quelque chose de propre à l'histoire, à la mémoire et au vécu du danseur et du chorégraphe qui intervient dans les pièces, même dans celles qui ne sont pas autobiographiques. C'est ce qu'a retenu Aurélie Pedron de ses réflexions autocritiques : « *J'ai défendu mordicus le fait que la création n'avait rien à voir avec ma propre histoire, et je me suis toujours positionnée ainsi : je veux être le canal de quelque chose qui a besoin d'exister, et moi, je suis ouverte à le faire exister. Et puis finalement je me suis rendu compte par après que même certaines pièces que je disais [n'être] absolument pas autobiographiques l'étaient. Mais plusieurs années après [...], je préfère vraiment, en effet, prendre la position consistant à servir quelque chose d'autre que juste mon ego et ma propre histoire ; mais ça n'empêche pas que ça va passer par moi, mon ego et ma propre histoire. »*

Toujours selon Julie Perrin, les tenants du contextualisme (A. Danto, G. Dickie, N. Carroll, J. Levinson, etc.) affirment que « ce qu'il importe de considérer pour comprendre les œuvres de danse, ce sont les intentions de leurs auteurs et plus globalement l'appartenance de ces œuvres à un contexte artistique, culturel, historique, etc. ». Quel rôle le contexte joue-t-il dans votre processus créatif ou dans votre interprétation ?

Tout en affirmant vouloir s'engager vis-à-vis de l'actualité, Sébastien Provencher se montre conscient des dangers que réserve une trop grande porosité aux tendances comme aux discours ambiants : « *Parfois, tu as une idée, puis tu vas voir une pièce où tu la retrouves. Les images qui nous*

attirent participent parfois de l'air du temps. De plus en plus, avec YouTube, on voit tous les mêmes vidéos, les mêmes images, qui s'ancrent dans notre imaginaire et influencent notre création. Mais d'autres personnes ont eu cette même idée. [...] On peut penser à des types de danse à la mode : dans plusieurs pièces, on réinterprète le twerking à la sauce contemporaine, ou tel quel, mais pour dénoncer une certaine culture. »

Les praticiens de cet art, à l'instar de Provencher, insistent par ailleurs sur un autre aspect du contexte réel, souvent négligé dans les textes savants, soit « *le contexte de création lui-même – selon qu'on travaille davantage le matin ou le soir, dans un espace sombre ou lumineux, par exemple. La conception du lieu de diffusion influe sur la création même de l'œuvre. [...] Les contextes de diffusion en danse sont souvent limités. Du coup, une pièce créée pour une agora peut se retrouver dans une plus petite salle : tous les mouvements doivent alors être réajustés. Parfois, ce sont des sections entières qu'on enlève »* !

De nouveaux phénoménologues ont postulé, suivant Merleau-Ponty, la « puissance émancipatrice [des] chorégraphies », nous rappelle Paule Giffredi dans son article « Phénoménologie de la danse contemporaine ». Quel est votre point de vue sur la notion d'engagement appliquée à la danse contemporaine ? Vise-t-elle à produire, par les enjeux esthétiques qu'elle soulève, un effet sur son spectateur ?

Isabel Mohn ne prétend pas dire quelque chose sur le monde : « *Plus concrètement, mon but est de me confronter à telle ou telle réalité. Parce que c'est ça qui va nourrir le processus et qui va me nourrir comme artiste. Être en échange avec le monde, ça se joue beaucoup plus dans le processus que dans l'œuvre finale. Je n'ai pas l'intention ou la prétention de dire ceci ou cela, c'est une vision personnelle, ce que je vis dans un contexte donné. »*

Il en va de même pour Aurélie Pedron : « *Si j'ai si besoin d'être en contact profond et subtil avec d'autres êtres humains, c'est parce que ça me manque dans cette société-là. Le projet [Marge, 2015] avec les jeunes [marginaux ou marginalisés], c'était très conscient, par exemple. C'est né après les grèves étudiantes ; j'étais super engagée dans ces grèves-là, ça m'avait touchée. Pour moi, c'était de l'ordre d'une chorégraphie ; c'était un mouvement, toutes ces marches, ces casseroles. J'aspirais vraiment à ce que, avec ce mouvement-là, il y ait une métamorphose de quelque chose qui a raté lamentablement. Et je suis restée avec une espèce de frustration, et cette frustration a nourri un désir d'avoir un impact concret sur mon environnement*

parce que je ne peux pas en avoir sur ma société. Ce qu'on n'a pas réussi à faire en tant que société dans ces grèves-là [...], j'ai eu le désir de le faire moi-même. Puis dans les grèves aussi, ça m'a vraiment sollicitée comme artiste [...]. Un ou deux ans après m'est venue cette idée de travailler avec des jeunes de la rue [...]. C'est seulement après que j'ai réalisé que mon moteur premier, c'était ça, qu'il venait de cet événement politique là. »

Dans *L'abécédaire du corps dansant*, d'Andrée Martin, pièce mise en scène en mai 2016 à l'Agora de la danse, trois lettres étaient représentées : A-Action, B-Blessures, M-Muscles. Dans cette série, sur laquelle la chorégraphe travaille depuis plus de 15 ans, des lectures et des réflexions sur la pratique de la danse dialoguent avec la performance des danseurs. Ainsi, la vision encyclopédique de M-Muscles célèbre un corps puissant, à la mécanique mystérieuse qui, chez le danseur, peut devenir tout à fait hors-norme. Les trois interprètes, qui évoluent au rythme d'un texte dépliant cette anatomie fabuleuse, sont les planches vivantes et dynamiques de la virtuosité de l'organisme vivant. À cette perspective détaillée, où l'autopsie révèle l'incommensurable force du corps, s'oppose

B-Blessures, qui raconte la fragilité, le désarroi et l'imperfection. La danseuse Manon Levac y relate une trajectoire d'interprète plusieurs fois blessée et dont le corps se lit comme un palimpseste de meurtrissures parfois cachées, parfois montrées. Pour elle chaque pièce est un recommencement, où chaque blessure, inévitable, oblige à réinventer une manière de danser, sa manière de danser. Ces sentiments de perte et de diminution sont attachés au *conatus* de Spinoza, philosophe abondamment cité dans cette partie du spectacle – et par ailleurs référence incontournable de Deleuze. En ce sens, la pièce d'Andrée Martin rappelle les recherches évoquées par les interprètes et chorégraphes rencontrés : comment s'articule la répétition – celle des représentations, celle des gestes du quotidien, celle des codes et habitudes – avec les imprévus, les ratés et les dérapages qui *font* l'ordinaire – celui de tous les jours et celui des danseurs sur scène ? Comment l'art de la scène, et plus particulièrement l'art vivant qu'est la danse, emprunte-t-il ou rejoue-t-il cette tension qui est le propre du mouvement ? C'est à condition que ce « *mouvement* », selon les termes de Deleuze, opère sur scène que l'on pourrait parler de réalisme. ■

Yan Hamel

LE CÉTACÉ ET LE CORBEAU

De Jean-Paul Sartre à Victor-Lévy Beaulieu



ESSAIS CRITIQUES

NOTA BENE

Stéphane Martelly

LES JEUX DU DISSEMBLABLE

Folie, marge et féminin
en littérature haïtienne contemporaine



NOTA BENE

NOTA BENE

ESSAIS
LITTÉRAIRES



www.groupenotabene.com

Des « carnets critiques » qui sont à la fois une étude littéraire et un livre de deuil.

Figures de la folie et du féminin chez Marie Vieux Chauvet, Frankétienne, Davertige, Jan J. Dominique et Lionel Trouillot.