

Introduction. L'étonnement chorégraphique

Maxime McKinley

Volume 33, numéro 2, 2023

Marie Chouinard et Louis Dufort : corps fluctuants, sons fixés

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1107691ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1107691ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

McKinley, M. (2023). Introduction. L'étonnement chorégraphique. *Circuit*, 33(2), 5–12. <https://doi.org/10.7202/1107691ar>

Introduction. L'étonnement chorégraphique

Maxime McKinley

Les relations entre la danse et la musique remontent sans doute à aussi loin qu'aux origines de ces deux arts, voire de l'expression artistique tout court¹. Même qu'à ces commencements, les rapports interarts tendaient vers la (ou émergeaient d'une) fusion, ce qui posait d'emblée l'enjeu du *Ballet des Arts*², c'est-à-dire de la « danse » entre l'autonomie et l'hétéronomie des (in)disciplines artistiques³. Il y a longtemps que *Circuit* souhaitait consacrer un numéro à ce « partage du sensible⁴ » du geste et du son, de la danse et de la musique. Pour ce faire, nous avons orienté notre télescope vers un point très précis de ce vaste ciel : celui des fertiles et abondantes collaborations, depuis un quart de siècle, de la chorégraphe Marie Chouinard avec le compositeur Louis Dufort.

La danse était certes déjà présente dans notre collection, mais par le truchement d'articles isolés. Ainsi, la percussionniste Aiyun Huang abordait dans nos pages, en 2017, la destinée de l'œuvre *Drumming* (1971) de Steve Reich auprès des chorégraphes Laura Dean (1972), Anne Teresa de Keersmaecker (1998) et Ginette Laurin (1999)⁵. Pour sa part, Claudine Caron explorait, en 2011, les diverses excursions du compositeur Pierre Mercure dans le domaine de la danse entre 1948 et 1964, notamment auprès de chorégraphes qui faisaient partie de la nébuleuse automatiste telles que Jeanne Renaud et Françoise Riopelle⁶. Par ailleurs, le tandem formé par Marie Chouinard et Louis Dufort n'est pas entièrement absent de la collection. En effet, témoignant en 2012 dans une rubrique Enquête menée par Flavia Gervasi au sujet de Glenn Gould, Dufort commençait par évoquer son travail pour *bODY_rEMIX/les vARIATIONS gOLDBERG* (2005)⁷.

1. Voir, par exemple : André Schaeffner ([1936]1994), *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

2. Allusion au ballet composé par Jean-Baptiste Lully en collaboration avec Michel Lambert, sur un livret de Isaac de Benserade, et créé en 1663.

3. Au sujet de « l'indiscipline » et des « con/fusions » dans les recherches et pratiques interdisciplinaires en art contemporain, voir : Lynne Bell *et al.* (2001), *Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain* = *Creative Con/Fusions : Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, Montréal, Optica, disponible en ligne au <https://e-artexte.ca/id/eprint/14727> (consulté le 3 juin 2023).

4. Jacques Rancière (2000), *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.

5. Aiyun Huang (2017), « La vie qui bat : Steve Reich's *Drumming* and Dance Choreography », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 27, n° 2, p. 27-40.

6. Claudine Caron (2011), « La musique de Pierre Mercure à l'affiche de spectacles de danse », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 21, n° 3, p. 9-21.

7. Louis Dufort, dans Flavia Gervasi (2012), « Incidences de Gould auprès de compositeurs, interprètes et réalisateurs », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 22, n° 2, p. 52.

8. La plus fondamentale étant sans doute Pierre Schaeffer (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.

9. Louis Dufort (2014), *Approche systémique pour la composition d'œuvres acousmatiques, mixtes, vidéomusicales et pluridisciplinaires*, thèse de doctorat, Université de Montréal.

10. Alain Badiou (1998), *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, p. 110. Les italiques sont de Badiou.

11. Friedrich Nietzsche (1980), *Le cas Wagner* [1888] suivi de *Nietzsche contre Wagner* [1889], traduction de Jean-Claude Hemery, Paris, Gallimard.

Ce tandem Chouinard/Dufort collabore régulièrement depuis maintenant 25 ans. Les spectacles qui en découlent sont, souvent, des expériences intensément sensibles pour les spectateur-ric-e-s. Ces œuvres peuvent ainsi nous laisser dans un état d'esprit davantage enclin au silence et à l'abandon qu'à la glose et à la volonté de savoir. Par ricochet, le simple désir d'en « discuter » ne va pas forcément de soi, a fortiori dans une revue qui, comme *Circuit*, est focalisée sur la musique et ne craint généralement pas la théorie. Cette situation pose un enjeu qui a sous-tendu une importante partie du travail sur ce dossier thématique : comment concilier, d'une part, les chocs sensibles de telles œuvres et leur force d'impact sur l'imaginaire avec, d'autre part, les élans de curiosité cherchant à mieux saisir ce qu'il en est et l'envie de retours réflexifs, d'échanges, sur ces expériences esthétiques vécues ? Par ailleurs, ces frottements entre l'expérientiel et le théorétique sont-ils du même ordre en danse et en musique ? Chez Pythagore déjà, la musique faisait l'objet de calculs de proportions et de spéculations. Dans le haut Moyen-Âge, elle faisait partie – avec l'arithmétique, l'astronomie et la géométrie – du *Quadrivium*, terme conçu par Boèce et qui regroupait les quatre disciplines mathématiques des arts libéraux. Plus près de nous, la musique dite « contemporaine » a souvent été taxée d'intellectualisme excessif. La tradition électroacoustique de laquelle dérive Louis Dufort, *a priori* empirique et fondée sur le perçu, a tout de même fait l'objet de plusieurs publications théoriques pointues⁸. Dufort lui-même – dont la musique n'en est pas moins très expressive et directe – a déposé, en 2014, une thèse de doctorat sur son travail de compositeur, intitulée *Approche systémique pour la composition d'œuvres acousmatiques, mixtes, vidéomusicales et pluridisciplinaires*⁹. Or la danse, art déployant sa puissance dionysiaque depuis des millénaires, qui existe plus que nul autre grâce à toutes les parties du corps, mais qui sait aussi compter, faire preuve d'une extrême discipline et d'un contrôle redoutablement précis, brouille merveilleusement les pistes...

C'est ainsi que, dans le présent projet éditorial, s'ajoutent aux relations déjà riches entre la danse et la musique celles du verbe et de la pensée. Si elle ne va pas nécessairement de soi, cette constellation n'est pas pour autant impossible et peut même être féconde. Le philosophe Alain Badiou a rédigé un essai intitulé « La danse comme métaphore de la pensée », dans lequel il nomme « *un vertige exact*¹⁰ » l'émotion qui nous saisit devant la danse. On sait que Nietzsche, après avoir glorifié le *Gesamkunstwerk* (l'œuvre d'art totale) de Wagner, s'est retourné contre ce dernier et s'est positionné en faveur de la danse, au détriment de l'esthétique fondamentalement théâtrale du maître de Bayreuth¹¹. Quant à Nijinski, que Marie Chouinard a appelé « [s]on ami d'un

autre temps¹²», son rapport à Nietzsche était, semble-t-il, ambigu : « J'aime Nietzsche. Il ne me comprendra pas, car il pense¹³. » Cette formulation peut facilement faire songer au détournement du *cogito* de Descartes qu'opéra plus tard Lacan, en déplaçant « je pense, donc je suis » vers « je suis où je ne pense pas¹⁴ ». De fait, l'expérience très sensorielle de la danse, que l'on pourrait dire à la fois infra- et supra-verbale, peut offrir – et c'est certainement le cas des collaborations de Marie Chouinard avec Louis Dufort – de puissantes sensations réceptives tout en mettant en difficulté le discours spéculatif et construit. Qui plus est, on peut entendre dans ces mots de Nijinski que non seulement la pensée ne mène pas nécessairement à la compréhension du danseur, mais qu'elle peut même l'en éloigner. Dès lors, vaudrait-il mieux y renoncer ? En effet, peut-être est-ce là une belle occasion de mettre en pratique la septième et dernière proposition du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence¹⁵. » Cette retenue est d'autant plus attrayante que le silence est crucial dans le processus de création de Marie Chouinard. De surcroît, l'aphorisme 6.522 de Wittgenstein, qui précède de peu le septième, est en forte adéquation avec certains aspects de l'esthétique de Chouinard : « Il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique¹⁶. » Toutefois, comme Lacan l'a fait avec Descartes, Derrida n'a pas manqué de détourner cette proposition de Wittgenstein. Il l'a fait ainsi : « Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l'écrire¹⁷. » C'est la voie que nous avons, malgré tout, risqué d'explorer dans ce numéro. Car si les expériences « indicibles » peuvent être très fortes individuellement sur le coup, le désir *après coup* de partager et de communiquer collectivement à leur sujet peut en être d'autant plus stimulant, quitte à mettre à rude épreuve le langage verbal.

*

Au sujet de ce passage allant de l'expérience corporelle (non verbale) jusqu'au texte écrit, nous ne partions pas de zéro. Il existe bien sûr des essais au sujet de Marie Chouinard¹⁸ et elle-même s'exprime parfois, oralement¹⁹ ou par écrit²⁰, sur son art et bien d'autres choses. Elle a d'ailleurs publié quelques livres. Parmi ceux-ci, un recueil de poèmes intitulé *Le chantier des extases* constitue peut-être un espace intermédiaire, transitoire, se situant quelque part entre la danse et le discours. La densité de cette poésie permet d'apprivoiser, de manière concise, beaucoup de complexités et de paradoxes apparents. En voici un exemple :

12. Marie Chouinard (2018), « Respirer, une stratégie et une subversion », dans Mariella Pandolfi et Laurence McFalls (dir.), *Création, dissonance, violence : la musique et le politique*, Montréal, Boréal, p. 125. Dans ce texte, Chouinard évoque notamment ses chorégraphies sur *LE SACRE DU PRINTEMPS* (1993) et *PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE* (1994), dont les chorégraphies originales étaient de Nijinski pour les Ballets russes.

13. Vaslav Nijinski ([1919]2000), *Cahiers*, traduction de Christian Dumais-Lwowski et Galina Pogojeva, Arles, Actes Sud, p. 42.

14. Jacques Lacan ([1966]1999), « L'instance de la lettre dans l'inconscient », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, p. 515.

15. Ludwig Wittgenstein ([1921]1993), *Tractatus logico-philosophicus*, traduction de Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, p. 112.

16. *Ibid.*

17. Jacques Derrida (1979), *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, p. 209.

18. Catherine Morency (2006), *Marie Chouinard : chorégraphe*, Montréal, Varia (avec des photographies de Richard-Max Tremblay).

19. Sur la chaîne YouTube de sa compagnie, on trouve quelques conférences de Marie Chouinard : www.youtube.com/@MarieChouinardCie (consulté le 15 juin 2023).

20. Par exemple, dans Marie Chouinard, Rosita Boisseau, Michael Crabb, Elisa Guzzo Vaccarino, Tatsuro Ishii, Andrée Martin, Philippe Noisette, Chantal Pontbriand et Rober Racine (2010), *Compagnie_Marie_Chouinard_Company*, Montréal, les éditions du passage. On trouve également plusieurs courts textes de Marie Chouinard au sujet de ses œuvres sur le site Internet de sa compagnie : www.mariechouinard.com (consulté le 15 juin 2023).

21. Marie Chouinard (2008), *Chantier des extases*, Montréal, les éditions du passage, p. 68. Poème reproduit avec l'aimable autorisation des éditions du passage.

22. Jean-Luc Nancy ([1993]2013), *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée.

23. À noter toutefois que cette typologie de la musique intervenant *a priori*, *a posteriori* ou *durant* la création chorégraphique ne pourrait pas servir de critères justifiant une « périodisation » des œuvres de Chouinard, car ces « types » s'entrecroisent sans linéarité chronologique évidente. Philippe Guisgand, pour sa part, a tenté une périodisation du travail d'Anne Teresa de Keersmaecker basée sur le dialogue entre danse et musique. Voir : Philippe Guisgand (2017), *Accords intimes : danse et musique chez Anne Teresa de Keersmaecker*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

24. À ce sujet, peut-être pourrait-on parler, avec Bruno Latour, d'« interobjectivité » (terme qu'il propose pour interroger le rôle des objets dans les interactions humaines)? Voir : Bruno Latour ([1994]2007), « Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité », dans Laurier Turgeon et Octave Debary (dir.), *Objets et mémoires*, Paris/Québec, MSH/Presses de l'Université Laval, p. 37-57.

je synthétise un corps pluriel
nos histoires se terrent
chevauchent un autre temps

et je jubilons
et crions oui et non²¹

Ce poème pourrait être longuement déplié. L'ambiguïté de « l'être singulier pluriel²² », qui en traverse l'énonciation, évoque un puissant sens de la communion ainsi qu'une distinction très poreuse des limites entre le Soi et l'Autre. Cela peut certainement s'incarner d'une multitude de manières, à commencer peut-être par la relation entre la chorégraphe, ayant longtemps dansé en solo, et les danseur-euse-s de sa compagnie. Cette porosité pourrait même être étendue aux relations entre la danse et les autres arts, en particulier la musique. Quand ce Deux ne fait-il qu'Un, et inversement? Moderniste à plus d'un titre, Marie Chouinard a un sens aigu de l'autonomie de la danse. Certes, dans certaines de ses chorégraphies, la musique vient *avant* la chorégraphie. Mais la plupart du temps, la musique vient *après*. Elle aime créer dans le silence et évoquer la collaboration de John Cage et Merce Cunningham, qui travaillaient volontiers chacun de leur côté avant de faire se rencontrer la danse et la musique. Pourtant, plus récemment, avec «M» (2023), une partie importante de la musique est venue *pendant* la création chorégraphique de Chouinard : à partir de sonorités vocales qui accompagnaient spontanément ses échanges pour communiquer aux danseur-euse-s de sa compagnie les gestes dansés²³. Ces voix précédaient la musique de Dufort qui, elle, les prolongeait. Déjà, en 1991, Chouinard avait conçu une « partition vocale » pour *LES TROUS DU CIEL*, sa première chorégraphie de groupe. Dans «M» (2023), elle a réalisé non seulement la chorégraphie et la partition vocale, mais aussi les lumières, la scénographie, et même les perruques, la danse devenant en quelque sorte elle-même un « corps pluriel » (souverain, mais magnétisé et magnétisant).

La distinction entre les corps humains et les instruments de musique est, par ailleurs, parfois très fluide dans ses spectacles, où les corps et les objets interagissent souvent comme des extensions les uns des autres²⁴. Le thème des extensions du corps (comme autant de radicalisations du principe de la pointe, dans le ballet classique) est omniprésent dans *BODY_REMIX/les variations gOLDBERG* (2005). Comme le titre l'indique, les variations musicales sont ici mises en vis-à-vis de « remixages » des corps. Dans *LES 24 PRÉLUDES DE CHOPIN* (1999), les costumes sont des prolongations des touches noires et blanches du piano. Les notes sont comme frappées

dans l'espace par les danseur·euse·s, dont des gestes du tibia et du pied contre le sol de la scène, par exemple, correspondent de manière synchrone à des marteaux frappant des cordes à l'intérieur d'un piano. En extrapolant, il est intéressant de noter que la physique acoustique parle volontiers de « corps sonores », et que la lutherie des instruments fait souvent appel à des métaphores corporelles (les parties du koto japonais, par exemple, correspondent toutes à celles d'un corps de dragon).

Dans ce poème de Marie Chouinard, il est également question d'un chevauchement temporel. Cette idée de chevaucher « un autre temps » peut faire songer à une autre tension paradoxale des spectacles de Marie Chouinard, notamment ceux en collaboration avec Louis Dufort : plusieurs des éléments les constituant sont d'une esthétique à la fois intensément moderne et profondément ancestrale. Ces deux temporalités sont au moins en partie reliées par un même affect (pouvant certainement être jubilatoire : « je *jubilons* »), qui est celui de l'étonnement. En effet, l'art, par modernisme, peut susciter des sensations parfois très étonnantes de « première fois ». Et par « primitivisme », il peut aussi nous replacer dans un état de fascination première, voire juvénile. C'est peut-être ce que Bachelard désignait par « les *images de la première fois* », distinguant ainsi le travail sur l'imagination de « l'observation scientifique » qui relève, selon lui, « du règne des “plusieurs fois” »²⁵. D'ailleurs, cette sensation d'étonnement offre peut-être une autre manière de relier la danse à la pensée, puisque l'élan philosophique serait, fondamentalement, mis en branle par un affect d'étonnement. En paraphrasant Jeanne Hersch, nous pourrions ainsi parler d'un étonnement chorégraphique²⁶.

Par ailleurs, Marie Chouinard dessine. Cette activité constitue peut-être, elle aussi, une zone frontalière entre l'espace de la danse et celui de l'écriture. Son livre *Zéro douze*, par exemple, fait cohabiter texte et dessins²⁷. De même, un essai de Chouinard indispensable à mentionner ici – tout particulièrement pour sa section « Quelques travaux et leur rapport à la musique » –, s'intitulant « Respirer, une stratégie et une subversion²⁸ », est tout entier parcouru de dessins. À ce sujet, il n'est pas inintéressant de parler de notation. Pour utiliser le langage de Nelson Goodman, la danse et la musique ont en commun d'être des arts non pas « autographiques » (dont « l'écriture » est le résultat même, et dont toute reproduction est donc un « faux », comme c'est le cas avec une peinture), mais bien d'être des arts « allographiques » (qui existent à travers de multiples exécutions, dont « l'écriture » – s'il y en a une – ne sert que de code, et dont, par conséquent, chaque version a un statut d'authenticité, comme c'est le cas avec une partition)²⁹. Par ailleurs, la notation musicale de tradition classique occidentale est considérée comme très précise,

25. Gaston Bachelard ([1957]2020), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, p. 228. Les italiques sont de Bachelard.

26. Jeanne Hersch (1993), *L'étonnement philosophique : une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard. Notons, au passage, que cet affect est exprimé de manière particulièrement compacte dans plusieurs livres du poète – et professeur de philosophie – Philippe Beck, par le truchement d'une interrogation monosyllabique et exclamative : « hein ? ». Voir, par exemple : *Dernière mode familiale* (Paris, Flammarion, 2000) et *Dans de la nature* (Paris, Flammarion, 2003).

27. Marie Chouinard (2019), *Zéro douze*, Montréal, les éditions du passage.

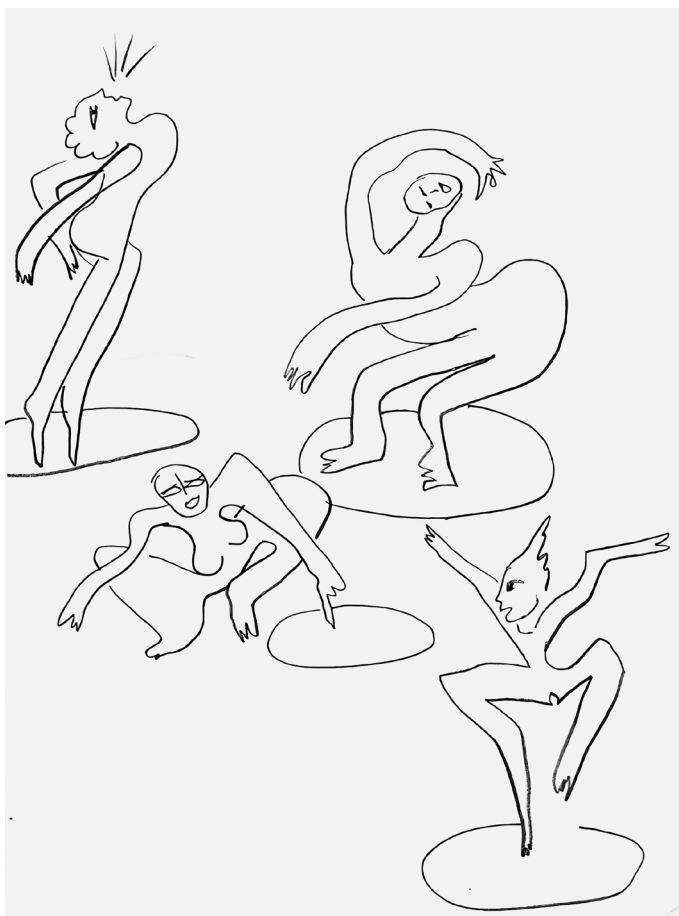
28. Marie Chouinard (2018), dans Pandolfi et McFalls (dir.), *op. cit.*, p. 113-127.

29. Nelson Goodman ([1968]2005), *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, traduction de Jacques Morizot, Paris, Hachette.

ce qui facilite des réinterprétations hautement similaires au fil du temps. La question de la transmission historique, en danse, se pose différemment. Or, l'enregistrement joue un rôle primordial dans les collaborations entre Chouinard et Dufort, le compositeur travaillant souvent à partir de vidéos que lui envoie la chorégraphe. Et la musique de Dufort, électroacoustique, a peu à voir avec les partitions instrumentales, souvent citées comme étant exemplairement « allographiques ». À vrai dire, elle se passe essentiellement de partition (et d'interprètes). À l'inverse, sans aller jusqu'à parler de « partition », Chouinard pratique volontiers le « dessin chorégraphique » (voir la Figure 1, à titre d'exemple).

30. Nijinski, premier chorégraphe du *Sacre du printemps* en 1913, travaillait d'ailleurs à un système de notation. Au sujet de la notation en danse, voir par exemple : Ann Hutchinson Guest (1984), *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, New York, Dance Horizons.

FIGURE 1 Dessin chorégraphique de Marie Chouinard, pour *LE SACRE DU PRINTEMPS* (1993)³⁰. Avec l'aimable autorisation de la COMPAGNIE MARIE CHOUINARD.



Si ce numéro ne partait pas de rien, il n'en demeure pas moins que la collaboration entre Chouinard et Dufort n'avait pas encore fait, à notre connaissance, l'objet d'une publication monographique. L'objectif premier de ce dossier thématique est d'y poser une loupe sensible et attentive. En filigrane, il s'agit d'une tentative d'embrasser un continuum allant du plus près des expériences sensorielles vécues au contact de ces œuvres jusqu'à un déploiement plus théorique et réflexif autour et aux détours de celles-ci. Pour ce faire, nous avons à la fois convié des *regards extérieurs* sur ce tandem et recueilli des *vues de l'intérieur* de ce dernier. Le dossier s'ouvre ainsi par une investigation de **Léa Villalba** au sujet de la « connectix » (l'article éclaire ce néologisme) qui opère entre Marie Chouinard et Louis Dufort. Par un jeu d'entretiens croisés, Villalba remonte ainsi aux sources de cette collaboration. À la suite de ce texte, on trouve un catalogue systématique des collaborations de Chouinard et Dufort. Cette liste nous semblait indispensable pour offrir une vue d'ensemble s'appréhendant en un coup d'œil, permettant ainsi de prendre toute la mesure de cette collaboration à travers le temps (une première création en 1998) et l'espace (un vaste rayonnement international). Nous remercions la COMPAGNIE MARIE CHOUINARD de nous avoir fourni ces informations.

Les deux textes suivants laissent entièrement la parole à nos protagonistes. Dans « Les rythmes du silence », **Marie Chouinard** évoque, avec des mots limpides, directs et exacts, toute la richesse de sa relation à la musique, mais aussi aux sonorités (en général et en particulier à celles de Dufort), notamment dans leur plus récente collaboration (au moment d'écrire ces lignes³¹) : le spectacle « *M* », créé le 26 janvier 2023 au Grand Théâtre de Québec, puis présenté du 31 janvier au 4 février au Théâtre Maisonneuve à Montréal (Danse Danse), avant de tourner internationalement. **Louis Dufort** poursuit avec son article « Matière et mouvement », dans lequel il fait état des réflexions et des inspirations animant sa manière de composer, en particulier quant à la relation de la matière sonore au mouvement, et ce, jusqu'à la danse. Cet enjeu est d'autant plus intéressant que la mouvance électroacoustique dans laquelle une grande partie de son travail s'inscrit est souvent décrite comme un « art des sons fixés³² ».

Le dossier continue sous trois rubriques. Dans la première de celles-ci, Document, on découvre deux exemples de dessins chorégraphiques (datant de 2012) réalisés par Marie Chouinard. La rubrique Cahier d'analyse offre, pour sa part, un regard extérieur complémentaire à celui de Villalba sur le tandem Chouinard/Dufort, cette fois sous la plume de **Julie Delisle**, et d'une manière qui se focalise sur une seule œuvre : *JARDIN DE SCULPTURES*

31. Pour une autre collaboration récente, mais de nature plus ponctuelle, mentionnons, dans la nuit du 21 au 22 juin 2023, la quatrième édition de La nuit ensoleillée (événement célébrant le solstice d'été). Voir : www.lienmultimedia.com/spip.php?article94894 (consulté le 15 juin 2023).

32. Voir, par exemple : Michel Chion ([1991]2009), *La musique concrète : art des sons fixés*, Lyon, Môméludies.

33. France Schott-Billmann (2005), « La danse de l'autre », *Insistance*, vol. 1, n° 1, p. 167-175.

34. Danseur qui comptait parmi les premiers membres de la COMPAGNIE MARIE CHOUINARD, et qui a notamment collaboré, aux côtés de Carol Prieur, au film *CANTIQUE NO 1* (2003) de Marie Chouinard, sur une musique de Louis Dufort.

ÉPHÉMÈRES (2020). C'est un cas intéressant, où la musique de Dufort – *Into the Forest* (dont le disque a paru l'année suivante, en 2021, chez empreintes DIGITALes) – était en cours de création à la fois indépendamment et parallèlement à la chorégraphie de Chouinard. Delisle examine avec attention et minutie deux duos animant cette œuvre : celui des danseuses, et celui de la musique et de la danse. Enfin, dans la section Actualités, **Emmanuelle Lizère** propose un compte rendu de « *M* » (2023). Lizère appuie notamment ses réflexions sur un bel essai de France Schott-Billmann, « La danse de l'autre³³ » qui, un peu comme Dufort, aborde à sa manière les vases communicants entre le mouvement et le sonore. La rubrique se termine par une contribution d'**Ida Toninato**, qui élargit la thématique vers d'autres synergies « danse et musique » de la scène montréalaise : celles de Bettina Szabo, Ana Dall'Ara-Majek et Joël Lavoie ; de Joël Lavoie et Émile Pineault ; de Navid Navab et Sasha Kleinplatz ; de Félix-Antoine Morin et Benoît Lachambre³⁴ ; enfin de James O'Callaghan et Édouard Lock.

Quant au portfolio de ce numéro, il est entièrement constitué de photographies d'une dizaine de spectacles, lesquels ont en commun d'impliquer des musiques de Louis Dufort, de la COMPAGNIE MARIE CHOUINARD (que nous remercions chaleureusement de nous avoir fourni ces magnifiques images).

Finalement, nous espérons que ce dossier thématique contribuera à mieux saisir et, surtout, à être mieux saisi par le caractère exceptionnel, rare, de cette collaboration fidèle et prolifique entre un compositeur et une chorégraphe.

Bonne lecture !

Montréal, juin 2023