

Intervention

1948-1984 : Quelque part dans l'histoire de percevoir

Silvy Panet-Raymond

Marathon

Numéro 22-23, printemps 1984

URI : id.erudit.org/iderudit/57277ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN 0705-1972 (imprimé)

1923-256X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Panet-Raymond, S. (1984). 1948-1984 : Quelque part dans l'histoire de percevoir. *Intervention*, (22-23), 124–126.

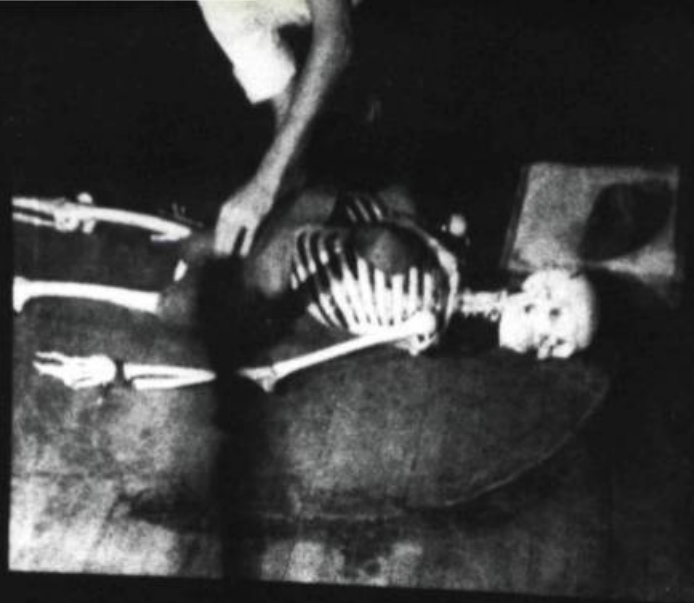
Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



1948-1984

Quelque part dans l'histoire de percevoir

Depuis la première écriture concertée d'artistes de tous les milieux, le Refus Global de 1948, auquel participait la chorégraphe/peintre Françoise Sullivan, l'évolution de la danse au Québec n'a subi aucune révolte concrète lui permettant de proclamer une nouvelle génération à idéologie commune, ou proprement québécoise.

C'est un phénomène d'évolution tranquille, d'adoption de courants actuels (américains/européens, orientaux...), de recherche personnelle ou collective, d'implantation de centres culturels autonomes. Bref, l'effort d'une communauté en voie de cohésion et de fragmentation, guidé par une poignée de chorégraphes indépendants; s'y ajoutent les ressortissants des programmes de danse des universités (Concordia et l'UQAM), ou d'écoles privées, ou encore les heureux initié(e)s.

On parle d'une scène vitale à Montréal – le talent et le zèle, ainsi que le nombre de productions indépendantes abondent. Alors, n'est-ce pas le signe d'une nouvelle génération? Oui... et non. La prolifération de nouveaux artistes formés ici semblerait indiquer une relève; mais relève par coups de pouce et non à tour de bras. On y note l'influence de certains chorégraphes – leur style ou gestuelle, ou encore le mode de présentation scénique: Edouard Lock, Marie Chouinard et moi-même tentons d'élargir les définitions de la danse telles que régies par les codes de styles modernes ou contemporains

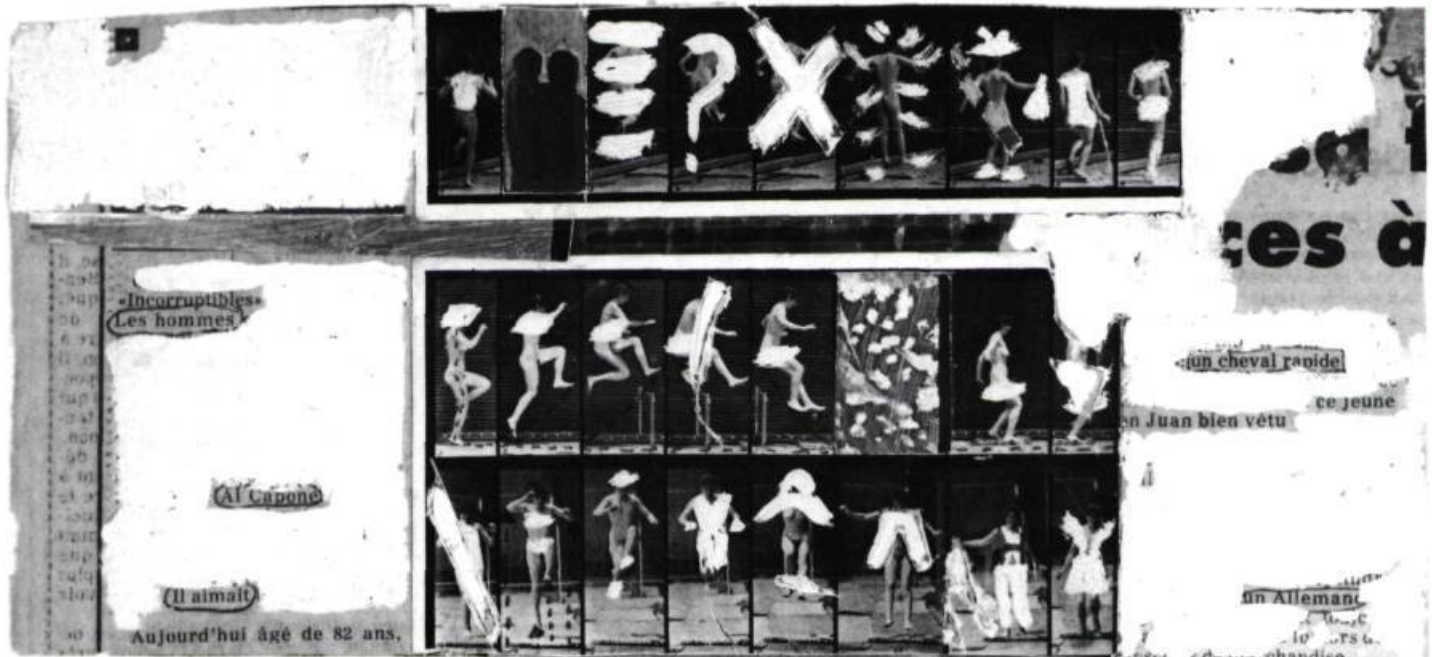
génération *québécoise* aurait à établir entre autres, un nouveau dialogue pragmatique, une recherche formelle, un questionnement global de l'art de la danse telle qu'elle existe *ici*. Voilà le problème – on importe, on s'exporte, on s'approprie, parfois on s'apprivoise. L'ancienne garde moderniste trouve des affinités auprès de la danse-théâtre; d'autres, venu(e)s d'ailleurs insufflent du nouveau, de l'hétéroclite, dont la performance (hybridation souvent traduite par 'danse actuelle'), et l'improvisation-contact. Et quelques-un(e)s voleront de leurs propres ailes d'un continent à l'autre, ne laissant ici que traces sporadiques d'une démarche originale. Caractéristique d'une certaine soif que ne peut assouvir la société canadienne en général, à l'égard de sa propre vitalité artistique? Ou encore, reflet du système écono-politique québécois qui tente de s'autorégir dans le confort de son salon (meublé de marchandises importées)?

La danse telle qu'elle existe ici comporte certains traits plutôt marqués, facilement identifiables lorsque mis en comparaison avec des oeuvres torontoises, par exemple ou encore américaines. Distinction heureuse du fait qu'elle démontre de la part des artistes d'ici une sensibilité à leur vécu et un sens d'identité à la fois personnelle et culturelle. L'épanchement affectif, la sensualité, voire sexualité, un penchant pour l'absurdité de comportements formeraient une partie de l'expression idiomatique. Contenu. Et la forme?

tuels ou structuraux. Le lecteur, la lectrice reçoit une description de ce qui s'est passé, par l'entremise d'un vocabulaire trop étroit encore pour capter les subtilités, les relations du danseur au cadre scénique non-conventionnel; lecture de surface qui ne révèle que rarement la profondeur d'une recherche. L'art de la danse, on vous dirait, est le domaine du sensible. Ce qu'il nous faut, je leur dirais, c'est de savoir percevoir, avec l'intelligence, avec l'acuité, avec les sens.

L'HISTOIRE (de dire)

Se donnant fortement à l'expressionnisme, la danse-théâtre s'interroge sur les moeurs conventionnelles, y décochant des scènes chargées d'atavisme freudien/jungien, par l'entremise d'études de couples, hétéro- ou homosexuels, d'obsessions individuelles, et d'une forte dose de symbolisme cherchant à révéler l'inconscient de ses protagonistes. Contrairement à la performance où la recherche formelle ouvre la lecture du contenu à de multiples possibilités et où le contenu renferme plusieurs strates, la danse-théâtre se veut un circuit presque clos; production et représentation occupent déjà un passé au moment d'échange entre le danseur et le spectateur. L'immédiat n'y figure que pour peu car le geste posé est 'drame', tandis que la performance est 'action', analyse dialectique. De plus, la danse-théâtre respecte le cadre du théâtre bourgeois, c.-à-d., qu'il opère à



125

SYLVIE PANET-RAYMOND COLLAGE

établis d'une part, et en s'ouvrant sur le domaine de la performance, d'autre part. La danse-théâtre conserve ses liens avec les codes stylistiques (techniques perfectionnées par l'ex-école/compagnie Nouvelle-Aire ou importées des États-Unis), outils qui servent à l'exploitation thématique de moeurs ou de conditions sociales/personnelles quasi-narratives, sur un plan de fond scénique théâtral.

Puisque la généalogie de la danse au Québec se rapicé par bribes, la venue d'une nouvelle

Sauf quelques exceptions où la recherche chorégraphique se préoccupe justement de reviser la structure, le contexte d'une oeuvre, la relation entre le théâtre (pratique et lieu), et plus important encore le rôle des perceptions et de la dialectique de la réception (en tant que rapports performeur/spectateur) la danse se suffit des paramètres dont elle a hérité du classique, de l'automatisme (expressionnisme-abstrait-modernisme) et du théâtre. Les critiques d'ici sont souvent mal pris à décortiquer une pièce qui ne cède pas les indices reconnaissables ges-

l'intérieur de la structure scénique: division entre la scène et tout ce qui n'est pas scène, dont le public. Ce dernier devient le quatrième mur sur lequel on affiche l'artifice du jeu mais qu'on tente toutefois d'animer par identification au vécu des protagonistes. Selon l'approche affective, il sera capté par empathie, répulsion, charme, et sera de fait aliéné d'une part par ce rapport séducteur et uni-directionnel, et par le traitement d'information des rapports et points de vue définis d'autre part.

Une des caractéristiques de la performance,

et de la danse actuelle, la décentralisation spatiale et temporelle, tente justement de faire écrouler les bornes de la perception, bornes érigées par l'automatisme, qui en guise de «libération» du danseur, de la danseuse réduit le champ de réceptivité à une sorte de mystification aveugle, obscurcissant le discours pragmatique. Je rappelle certains passages du manifeste de Françoise Sullivan, intitulé 'La danse et l'espoir':

«Le danseur doit donc libérer les énergies de son corps, par les gestes spontanés qui lui seront dictés (sic). Il y parviendra en se mettant lui-même dans un état de réceptivité à la manière du médium. Par la violence de la force en jeu, il peut atteindre jusqu'aux trances et touchera aux points magiques.»

Il est évident que l'auteure reflète les constats des premiers pionniers de la danse moderne (Mary Wigman, Isadora Duncan, Jacques Decroze) du début du siècle. Ce qui est absent et qui devient obstacle à un épanouissement réel chez l'automatiste, par contre serait une lacune analytique des points fondamentaux: qu'entendons-nous par «spontanéité»? et que celle-ci nous soit «dictée» en plus, fait preuve d'une contradiction flagrante. Lorsque Sullivan écrit – «Le trésor réel et profond contenu dans l'inconscient est l'énergie cosmique, il est le mobile de nos actions.» nulle part y a-t-il mention du fait que l'inconscient subit, tout comme le conscient, les effets d'influences culturelles, et qu'à partir de ceci il nous est impossible de parler de «spontanéité» en tant qu'état pur ou libéré de toutes contraintes extérieures.

Même si l'artiste invoque les puissances de l'énergie cosmique, même s'il se met en état de réceptivité, il filtre par son propre vécu, par son ego et par les attentes qu'il s'impose face à la communication ultérieure avec le spectateur, (ou en langage plus courant 'faire tripper la salle'): «... dans la danse, on en revient aujourd'hui à la magie du mouvement, celle qui met en cause les forces naturelles et subtiles de l'homme, visant à exalter, à charmer, à hypnotiser, à arrêter la sensibilité... la danse atteint sa raison d'être, quand elle sait charmer le spectateur et le faire revenir par l'organisme, jusqu'aux plus subtiles notions.» Voici donc les antécédents dont a hérité la danse-théâtre et qui s'opposent directement à la performance, à la danse actuelle.

Il faudrait regarder ailleurs dans le temps et dans les courants artistiques pour y retrouver les premières lueurs du courant post-moderniste, soit en 1917 – le Formaliste russe Victor Shklovsky avait déjà perçu que «l'art est l'effort d'enrayer l'automatisme de la perception, d'accroître la difficulté et la durée de la perception.» Bertolt Brecht, en 1930:

«Tant que l'expression «Gesamtkunstwerk» (ou oeuvre d'art intégrée) signifie que l'intégration est un fouillis, tant que les arts sont censés se «fusionner», chaque élément ne servira que d'engrais au reste, et les éléments divers seront dégradés à part égale... Les paroles, la musique et la mise en scène ont à devenir plus indépendantes les unes des autres.»

Parmi les grands catalyseurs du post-modernisme qui touchèrent les danseurs de la relève actuelle à travers le monde, Merce Cunningham, chorégraphe et John Cage, compositeur, raniment les propos de Brecht en y apposant les leurs. Il n'est plus question de synthèse des arts. La co-existence domine, la primauté de l'ego chez le créateur/la créatrice cède aux opérations aléatoires enrayant ainsi la surcharge de réflexes automatiques personnels. De ce fait,

l'oeuvre est sujette à révision constante, selon les «instructions» qui en viendront à modifier l'ordre, la disposition spatiale, la durée, Le tout est soutenu par une philosophie où la liberté signifie voir et entendre clairement plutôt que bouger librement, où le rôle de l'extase dans la danse n'équivaut pas à licence, mais à liberté, c.-à-d. à une conscience totale du monde et en un même temps détachement de celui-ci.

La critique québécoise qui acclame Margie Gillis parce qu'elle sait charmer, émouvoir, faire partager son privé affectif, rassure le public. On se laisse emporter dans l'empathie, hors de tout questionnement sur la pratique artistique. On se demande alors si l'intégrité de l'artiste peut résister aux pressions du marketing ou s'il/elle doit sacrifier la confrontation et l'innovation au profit de l'acceptation de masse?

D'autres artistes s'en prennent directement aux sujets aptes à déranger les bonnes manières. Quoique les thèmes s'attaquent aux tabous sociaux – homosexualité, violence, nudité, inceste... les pratiquants de la danse-théâtre, tels Paul-André Fortier, Daniel Léveillé, ne perturbent que très peu les codes de la présentation. La musique régit l'action, dicte ce qui est à voir ou à comprendre, dans un registre affectif – passionnel, provocateur, ou encore catatonique par la répétition du geste agressif. Puisqu'il est souvent question d'imagerie, celle-ci réussit à convaincre lorsqu'y transpire l'absurdité sublime, qui, dans sa simplicité de présentation, permet une lecture complexe.

POST-MODERN, TAKE TWO

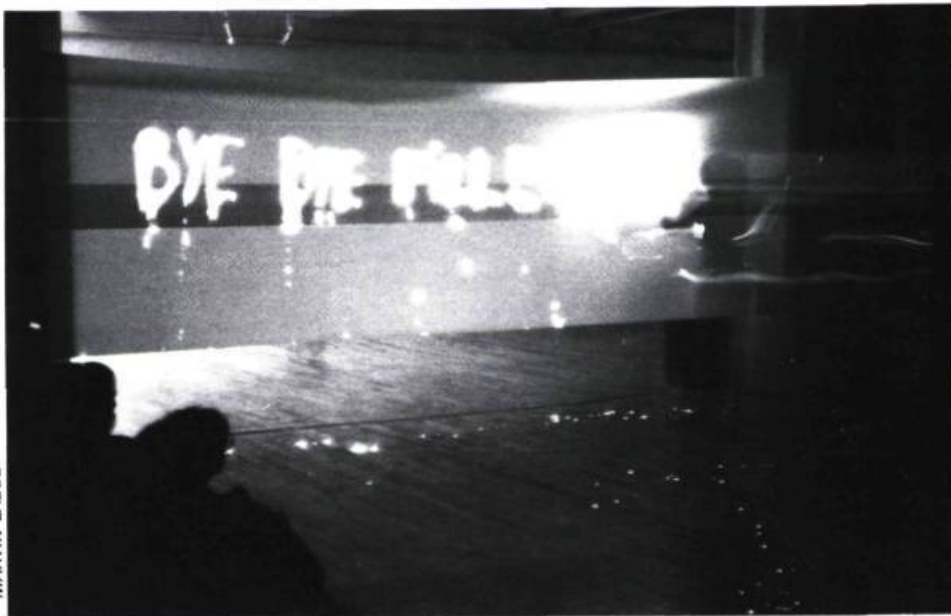
Début '70, USA, Improvisation-contact, la danse pour tous et toutes. Importée peu de temps après la vague d'enthousiasme chez nos voisins, cette danse de corps-à-corps semble plaire de plus en plus par son aspect 'sportif', ayant une certaine ressemblance avec le jitterbug, mais où les rôles sexuels ne sont définis que par la force du partenaire. C'est une des premières pratiques à permettre à la femme de soulever un homme, à un homme de toucher un autre homme sans se cacher derrière un rôle quelconque. Comme le dit son nom, il est question d'écoute à l'échange de poids et de dynamiques; la progression dépend de l'ouverture des partenaires, de leur assurance et de leurs réflexes en équilibre précaire, de leur «spontanéité». À ses débuts, cette pratique ressemblait

à un exercice public sans prétention de communiquer avec les spectateurs. Depuis un certain temps, les adeptes cherchent à transgresser l'aspect purement technique des prouesses. On y ré-introduit imagerie personnelle, dialogue, solos structurés, musique et présentation visuelle/décors. Bref, un retour partiel vers le théâtre, mais le *nouveau* théâtre, c.-à-d. tout ce qui est donné à voir et à entendre.

La tendance prévalente des chorégraphes indépendants souligne, en plus d'un désir de créer à son compte, la situation financière de la danse au Québec. Les organismes culturels préfèrent subventionner un petit nombre d'ensembles sur une base régulière et octroyer des miettes ça et là, et sporadiquement à certains individus. Certain(e)s chorégraphes ne sont pas tout à fait indépendant(e)s puisqu'ils/elles continuent d'interpréter les oeuvres des autres, tout en s'auto-produisant. Je retiens plus particulièrement le nom de Ginette Laurin (ex-Nouvelle-Aire, UQAM, Paul-André Fortier...). Responsable et chorégraphe de productions d'étudiants de l'UQAM, ainsi que créatrice/interprète, Ginette Laurin sait maîtriser le travail collectif et déploie dans ses propres oeuvres une énergie fulgurante et un sens de l'humour surprenant. On y remarque toujours les influences de la danse-théâtre, mais purifiée de l'expressionnisme. Son répertoire étant récent, il est difficile de juger jusqu'où elle ira dans sa définition d'un langage particulier, quelles seront ses préoccupations futures. Si je ne dresse pas la liste complète de ceux/celles qui s'approprient ce titre, c'est qu'on abuse trop facilement du terme. Il y a des danseurs/danseuses qui montent des pièces et il y a des chorégraphes; deux choses distinctes qui demandent non seulement une formation particulière mais une constance et une acuité touchant à tous les points de la pratique.

Chose certaine, le talent se forme et de plus en plus – dans des institutions telles les universités Concordia et UQAM, les débouchés deviennent accessibles – Tangente, danse actuelle, les galeries d'art parallèle, les salles commerciales, les studios, lofts, endroits inusités pour les plus curieux. Question de temps... et je prévois que d'ici quatre ans il se passera au Québec des choses... D'ici là, passons à l'action, à la réflexion, à la perception. À suivre, danse actuelle, TAKE TWO.

Silvy Panet-Raymond



MARTIN LABBÉ