

Danser les mots

Mélanie Carpentier

Numéro 166 (1), 2018

Littérature et scènes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87930ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carpentier, M. (2018). Danser les mots. *Jeu*, (166), 50–53.

Until the Lions de la Akram Khan Company (coproduction Danse Danse, la Tohu et réseau 360°), présenté à la Tohu en mars 2017. Sur la photo: Akram Khan. © Jean-Louis Fernandez



Danser les mots

Mélanie Carpentier

En danse classique ou contemporaine, les figures littéraires hantent depuis toujours la création chorégraphique. De l'adaptation narrative à la réécriture dansée, l'interaction entre le domaine des lettres et celui des gestes perdure et se réinvente.

Lorsque nous traitons des liens entre danse et littérature, le ballet et sa manière transparente de conter des histoires s'imposent comme une évidence. Avec ses personnages et leur pantomime, la branche classique de l'art chorégraphique semble offrir un écrin idéal à la transposition littéraire. Si les maîtres du ballet russe Boris Eifman et Alexei Ratmansky s'en font une spécialité, on retrouve aussi une inclination pour l'adaptation chez les grands innovateurs Maurice Béjart, Roland Petit et Angelin Preljocaj. Bien que l'on puisse vanter la clarté narrative du ballet, c'est pourtant en danse contemporaine que l'interaction entre les deux disciplines est poussée plus loin. Ouverts à l'expérimentation, les chorégraphes contemporains continuent de déjouer l'illégitimité de la voix et de la parole qui colle encore à la peau de la danse, art traditionnellement silencieux. Là où l'intention d'adapter et de transposer est dépassée, de véritables espaces de rencontre et d'échanges entre littérature et danse se créent, sans que l'une soit forcément soumise à l'autre.

Les Choses dernières, de Lucie Grégoire (coproduction Lucie Grégoire Danse et Agora de la danse), présentées à l'Agora de la danse en mars 2016. Sur la photo: Isabelle Poirier. © Sylvie-Ann Paré



LIMITES ET REJET DE LA NARRATIVITÉ

Dans un récent article, la critique française Rosita Boisseau explique l'engouement du ballet en France par «la trame narrative rigoureuse» et la «clarté narrative» qui le caractérisent. Au ballet classique, elle oppose «ces temps de chaos sémantiques et sociétaux» que nous traversons¹. Un chaos qui serait plutôt l'apanage de la scène contemporaine (croit-on lire en filigrane), plus complexe et exigeante pour les regards non initiés. Si l'adaptation littéraire sied si bien au ballet, avec ses décors et ses costumes créant l'illusion scénique, les codes classiques restreignent cependant les possibilités d'exploration des œuvres littéraires, souvent réduites à une trame dramatique simplifiée. Derrière l'apparat spectaculaire, il est intéressant de se pencher sur les dimensions des textes que les chorégraphes choisissent souvent d'évacuer de leurs relectures.

Dans *Anna Karenina*, présenté en 2015 aux Grands Ballets canadiens, Boris Eifman se

1. Rosita Boisseau, «Pourquoi le ballet classique ne connaît pas la crise?», *Télérama*, 4 juillet 2017.

focalisait sur le destin funeste de la femme adultère emblématique. Avec le Ballet Théâtre de Saint-Petersbourg, le chorégraphe soulignait l'exaltation des sentiments des personnages du triangle amoureux ainsi que la spirale infernale qui avale son héroïne et se referme sur elle. En contrepartie, «Eifman [excluait] tout enjeu politique ou social de la tragédie», ne manquait pas de souligner la journaliste Frédérique Doyon². Le chorégraphe étant de retour cet hiver avec une adaptation du *Requiem* d'Anna Akhmatova, on se demande ce qu'il retiendra du poème élégiaque traitant de la Grande Terreur stalinienne. Dans le décorum du ballet, quelles formes pourra bien prendre cette transposition scénique du texte de la femme de lettres russe liée au mouvement acméiste, connue pour son écriture éloignée du symbole et ancrée dans le quotidien?

Dès la naissance de la danse moderne, la création chorégraphique inspirée par la littérature se détache de la narrativité.

2. Frédérique Doyon, «"Anna Karénine" revu par le Bèjart des ballets russes», *Le Devoir*, 11 avril 2015.

Les deux pionnières Isadora Duncan et Martha Graham marquent une première rupture «avec l'usage littéraire jusque-là en vigueur dans la tradition du ballet romantique, pour lequel l'écrivain était un faiseur de livrets, un inventeur d'arguments dans lesquels l'écriture chorégraphique ne retenait, mimétiquement, que la trame narrative³». Les relations entre littérature et danse moderne restent cependant distantes, «l'urgence étant à l'affirmation de la spécificité du corps comme médium», note la chercheuse Alice Godfroy. Le contemporain, enclin à l'interdisciplinaire, permet une plus grande connivence entre corps dansant et corps écrivant. Au-delà des formats classiques du conte et du roman, la danse contemporaine englobe plus largement les fragments de prose, les carnets, lettres et journaux intimes, les textes dramatiques, les essais et les nouvelles formes nées d'Internet.

3. Alice Godfroy dans Magali Nachtergaele et Lucille Toth (dir.), *Danse contemporaine et littérature: entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 24-25.



Mille batailles de Louise Lecavalier (coproduction Fou Glorieux, tanzhaus nrw, Centquatre, Festival TransAmériques, Usine C et Centre national des Arts), présenté au FTA 2016. Sur la photo : Louise Lecavalier et Robert Abubo. © André Cornellier

Au spectateur appartient l'exercice de projeter son propre imaginaire, de trouver des références et de se laisser gagner par ces danses habitées par la littérature. Des danses qui ouvrent sans doute de nouvelles perspectives...



LES COMPLICITÉS ARTISTIQUES

À l'échelle internationale, il existe de nombreux exemples de collaboration entre danseurs et écrivains. Certaines chorégraphes comme Mathilde Monnier et Carlotta Ikeda n'hésitent pas à faire performer les auteurs. Il ne s'agit plus d'adaptation, mais d'inspiration libre, orientée et nourrie par un dialogue entre auteurs et danseurs. Au Québec, Manon Oigny représente l'exemple le plus probant de cette connivence. Pour *24 X Caprices* (2008) et *L'Écurie* (2008), la chorégraphe s'est inspirée des œuvres de Christine Angot et de Nelly Arcand, et a collaboré de près avec ces auteures, comme elle l'a fait au Festival TransAmériques, en 2016, avec *Les Filles en série* de Martine Delvaux. L'essayiste féministe portait le chapeau de conseillère dramaturgique au cours du processus de création. En studio, Oigny n'utilise pas les textes, l'écriture scénique comportant ses propres règles. Pour elle, le corps devient porteur de sens, et la dramaturgie se joue aussi dans le corps des danseuses par un scénario intérieur que celles-ci tissent. De son côté, Martine Delvaux a cherché «une cohérence, un fil rouge qui unissait toutes les parties [et] les mouvements», afin de mettre de l'avant le propos féministe de la pièce («Sortir du moule», entrevue avec Mario Cloutier, *La Presse*, 5 juin 2016).

Dans un autre registre, l'année dernière, Akram Khan s'illustrait avec son adaptation d'*Until the Lions* de Karthica Naïr sur la scène circulaire de la Tohu. Inspiré par cette réécriture féministe d'un épisode du *Mahabharata*, le chorégraphe britannique avait, lui aussi, fait appel à l'écrivaine pour soutenir et enrichir la dramaturgie de la pièce. Dans un désir de retour à la tradition antique, la transmission du récit se faisait de manière intermédiaire et en métissant la danse contemporaine au kathak. La structure mathématique et rythmique de cette danse spirituelle indienne s'est imprégnée dans sa façon de raconter l'histoire. En transposant celle-ci dans un dispositif contemporain, Khan a préféré la suggestion à la littéralité pour laisser de l'espace à l'imagination du

spectateur. La pièce posait en arrière-plan la narration, réduite à l'essentiel –enlèvement, trahison, revanche–, pour se centrer sur les états et les émotions violentes qui possèdent les personnages. La transmission passait par la corporéité des danseurs, culminant jusqu'à une transe soutenue par les chants et la musique jouée par un orchestre.

SPECTRES LITTÉRAIRES

Au-delà de l'adaptation et des collaborations entre auteurs et chorégraphes, il nous faut aussi parler de «spectres poétiques» et de «fantômes narratifs»⁴. C'est en ces termes –empruntés à la chercheuse Lucille Toth– qu'on peut aborder la présence de la littérature dans *Les Choses dernières* de Lucie Grégoire, qui tire le personnage d'Anna Blume d'un roman de Paul Auster pour en retenir la dynamique de la fuite et un paysage intérieur vacillant. Il en va de même dans *Mille batailles* de Louise Lecavalier, inspiré du *Chevalier inexistant* d'Italo Calvino, où les personnages d'Agilulfe et de Gourdoulou restent des idées et des fantômes traversant la pièce. Dans le mouvement, la chorégraphe et son interprète, Rob Abubo, s'imaginent chevaliers, métaux de l'armure et roches. Chez Grégoire comme chez Lecavalier, les textes restent absents de la scène. Les personnages des romans et ce qu'ils évoquent aux danseuses en sensations et en dynamiques de mouvement viennent hanter le travail en studio. Toutes deux choisissent l'abstraction en proposant une réécriture corporelle qui transcende le texte. Dans ces «relectures fantomatiques» se discerne l'«aura du littéraire» (Lucille Toth, *ibid.*). Au spectateur appartient l'exercice d'y projeter son propre imaginaire, d'y trouver des références et de se laisser gagner par ces danses habitées par la littérature. Des danses qui ouvrent sans doute de nouvelles perspectives sur les textes originaux, et des champs d'exploration dynamiques, inspirés de ceux-ci. ●

4. Lucille Toth, *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites*, Centre national de la danse, Pantin, 2015.