

L'interprète créateur

Manon Levac

Number 119 (2), 2006

Danser aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24437ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Levac, M. (2006). L'interprète créateur. *Jeu*, (119), 45-50.

L'interprète créateur

L'interprète est reconnu comme celui qui transmet, qui incarne l'œuvre devant le spectateur. Cela suppose qu'une partition textuelle, musicale ou dansée préexiste à l'acte d'interprétation et que, par la représentation, cette partition soit livrée au spectateur à travers la danse de l'interprète. Cette équation d'une préexistence de l'œuvre et de sa réalisation à travers l'interprétation se retrouve en danse pour les œuvres de répertoire et notamment pour le répertoire de ballet. Cependant, dans plusieurs œuvres de création en ballet comme en danse contemporaine, le rôle du danseur ne se résume pas qu'à celui d'interprète de la partition chorégraphique. Plongés dans les différentes méthodes de travail proposées par les chorégraphes, les danseurs sont de plus en plus invités à intervenir dans l'élaboration de l'œuvre. On

Manon Levac dans *le Ciel brûlant des heures* de José Navas.
Photo : Rolline Laporte.



attend d'eux qu'ils participent activement à la création de matériel gestuel et chorégraphique. Dès lors, le danseur devient en quelque sorte *créateur*, sans toutefois endosser le rôle de chorégraphe. Cette part créative de l'interprète dès les premiers balbutiements de l'œuvre est courante mais méconnue. Il importe d'éclairer cet aspect d'une pratique en danse qui, si elle échappe aux feux des projecteurs, n'en est pas moins fascinante pour la compréhension du rôle de l'interprète.

Une œuvre de danse se crée en studio dans un échange soutenu entre le chorégraphe et les danseurs. Dans plusieurs processus, une période d'exploration et de recherche précède l'écriture de la partition chorégraphique. Durant cette période, ce sont les méthodes de travail instaurées par le chorégraphe qui déterminent le degré de créativité sollicitée chez l'interprète, sa contribution au processus de création. À la lumière de mon expérience de danseuse, deux grandes approches se distinguent et engagent une contribution différente de la part de l'interprète: l'approche directive et l'approche incitative, qui tantôt endosse un mode semi-directif et tantôt emprunte un mode libre et ouvert.

L'approche directive et l'approche incitative

Dans l'approche directive, le chorégraphe conçoit au départ le matériel gestuel et l'enseigne au danseur. La plupart des créateurs génèrent le mouvement devant le regard du danseur qui le recueille et l'incarne immédiatement. L'apprentissage des mouvements mobilise alors les facultés de mémorisation du danseur ainsi que ses habiletés techniques et perceptuelles. On peut imaginer cette dynamique de travail avec le chorégraphe dans le rôle de l'émetteur et le danseur, dans celui de récepteur. Très tôt, cependant, ce dernier retourne la communication en exécutant les mouvements, en incarnant la chorégraphie. Il est fréquent que la perception qu'un chorégraphe a du danseur, la connaissance de son travail gestuel, stimule sa création de mouvement. Cette dynamique s'apparente, dans certains cas, à une fascination fertile et inspirante que l'un et l'autre exercent. Plus simplement, le danseur, même s'il n'est pas impliqué dans l'invention de la gestuelle, aura une contribution implicite par son énergie ou par sa façon de saisir le matériel. Sa toute première incorporation d'un tour ou d'une chute peut infléchir les choix spontanés du



Le Ciel brûlant des heures de José Navas, interprété par Manon Levac. Photo : Rolline Laporte.

chorégraphe pour la suite d'une séquence de mouvements. Un échange dynamique subtil se dessine au gré d'adaptations légères. Rappelons que, dans le mode directif, le chorégraphe est celui qui produit le matériel gestuel et chorégraphique.

L'approche incitative, semi-dirigée ou ouverte, correspond à un mode de travail fort prisé ces dernières années. Dès le départ, elle plonge le danseur dans la recherche brute et la production de matériel gestuel mais à des degrés divers, selon le mode semi-dirigé ou ouvert. Ici, le dialogue verbal et physique sert de terrain à la création gestuelle et chorégraphique. Les indications évocatrices ou générales de l'approche ouverte et celles, plus définies, de l'approche semi-dirigée incitent le danseur à générer du mouvement. Certaines situations consistent à se lancer dans une improvisation en réponse à des paramètres énoncés par le chorégraphe. D'autres encore accordent un laps de temps afin que le danseur puisse façonner des séquences gestuelles à partir de diverses consignes. La nature des indications embrasse un large spectre : du plus évocateur, tel que photo, texte, souvenir personnel, au plus pragmatique, comme la transposition en position couchée d'une phrase gestuelle élaborée en station verticale. Devant les propositions spontanées ou travaillées du danseur, le chorégraphe entérine le matériel, le rejette ou le modifie. Il se livre souvent à un véritable montage et restructure des fragments d'improvisation ou de séquences gestuelles comme autant de prises cinématographiques. Ainsi, la partition s'écrit littéralement à coups d'essais et d'erreurs, de coupures et de développements. Dans l'approche incitative, échanges et réajustements entre chorégraphe et les danseurs nourrissent la dynamique de travail et ponctuent la construction de la pièce. Il ressort de cette approche que le danseur est engagé dans l'élaboration de l'œuvre.

Un exemple de processus de création

La création de la pièce *le Ciel brûlant des heures* de José Navas, un duo que je danse depuis 2005 avec Frédéric Marier pour la compagnie Montréal Danse, illustre bien une forme de contribution de l'interprète dans une approche incitative. Construite en trois tableaux situant chaque danseur dans des zones scéniques distinctes, la pièce met en scène un couple qui ne parvient jamais à se rejoindre. Fidèle à cette thématique, la chorégraphie se déroule en deux solos établissant un dialogue spatial et rythmique.

José Navas a commencé les répétitions en exposant son idée d'un couple qui se côtoie sans jamais s'atteindre. Pour ce faire, il a établi une méthode de travail rigoureuse et systématique. Dans un premier temps, il a travaillé individuellement avec chaque danseur à l'élaboration de leur rôle respectif. Puis, il nous a réunis afin de structurer la pièce. Déjà, par ce dispositif particulier, nous étions un couple éloigné.

Pour ma partie, il me demande, dès la première répétition, d'écrire pour le lendemain trois textes portant sur trois histoires d'amour passées. Il ne précise pas la façon dont seront utilisés ces textes. Navas fragmente le texte, en retient des phrases, des bouts de phrases ou une suite de mots. Il les regroupe en sections et en sous-sections qu'il numérote. Il énonce des consignes précises pour l'élaboration du matériel gestuel qui se structure dans une alternance rigoureuse entre lui et moi. Nous procéderons ainsi. Il m'alloue cinq minutes et trois reprises pour produire une séquence de mouvements correspondant à une sous-section donnée. Après m'être rapidement imprégnée du

fragment de mon texte, j'improvise une séquence de mouvements que je dois immédiatement mémoriser. J'ai deux reprises pour peaufiner et fixer mon choix sur une proposition qui me satisfasse. Je lui présente ma séquence, et il intervient.

Cette approche s'apparente pour moi à l'écriture automatique. Je m'inspire du sens général de la phrase, de son rythme, de l'émotion ou du sentiment évoqué, de la sonorité des mots. À ce travail sur le sensible et l'imaginaire, j'ajoute, de mon cru, des considérations plus formelles. Je me fixe des consignes personnelles, comme inclure des changements de niveaux, jouer avec la rythmique, isoler des zones corporelles ou, au contraire, favoriser des mouvements globaux, etc. Après lui avoir présenté ma phrase gestuelle, Navas intervient de diverses façons. Il accepte parfois la séquence telle quelle ou alors il retranche, modifie, répète certains mouvements, les accélère, les ralentit, en renverse complètement l'ordre à l'intérieur de la phrase. La séquence ainsi complétée est filmée. Je prends quelques notes avant de passer au fragment suivant. Une fois toutes les parties d'un bloc chorégraphiés (séquences 1, 2, 3, 4, 5), Navas mélange l'ordre des séquences de façon aléatoire, en répète parfois quelques-unes et me demande de mémoriser et de danser la succession de séquences ainsi modifiées (par exemple, séquences 4, 3, 4, 2, 1, 5, 2). Il est à noter que les séquences accolées ne possèdent pas nécessairement un enchaînement « logique » ou « naturel » de mouvement. C'est donc à moi, par mon travail d'interprète, d'établir la logique corporelle qui me convient le mieux. Navas détermine ensuite les zones scéniques où sera dansée chacune des séquences et les trajectoires spatiales qui relient ces zones les unes aux autres. Cette étape correspond littéralement à la chorégraphie, à la mise en espace.

Le procédé privilégié par Navas pour cette création allie l'émotif, l'intuitif et l'intellect. Le fait de démarrer le processus par l'écriture de textes s'inspirant de son histoire personnelle, ajouté à l'obligation de produire ces textes dans un laps de temps court, plonge immédiatement l'interprète dans son propre univers émotionnel. Cependant, le recours aux fragments de texte désamorçait l'aspect anecdotique tout en dégageant l'essence de l'expérience. La formule choisie pour produire une séquence gestuelle, en empruntant à l'écriture automatique, permet d'agir de façon intuitive et sentie. Dans ce cadre, l'interprète bénéficie d'une latitude suffisante pour peaufiner légèrement sa proposition avant de la soumettre. Parfaire une séquence en trois essais et à l'intérieur de cinq minutes combine l'avantage de la spontanéité et la contrainte du chronomètre. Le danseur est autorisé à modeler une matière brute, à y insuffler un peu de son savoir-faire, de ses goûts esthétiques, et surtout, à opérer des choix simples et efficaces. Pressé par le temps mais sachant également que tout mouvement





Le Ciel brûlant des heures
de José Navas, interprété
par Manon Levac et
Frédéric Marier. Photo :
Chris Coffin.

Cette expérience avec le chorégraphe José Navas illustre bien que la contribution du danseur est de nourrir une vision et de servir l'acte de création. Il n'est pas nécessaire pour le danseur d'adhérer à la vision d'un chorégraphe, vision qui, par ailleurs, se définit souvent en cours de processus. Il participe toutefois à la clarifier, à fournir sa propre réponse d'interprète. Pour le danseur, il s'agit de saisir « à bras le corps » la pièce en devenir. Cet élan ne se résume pas à l'incarnation de la partition, mais se propulse à partir des forces vives de l'individu interprète, c'est-à-dire sa personnalité, son ouverture, son engagement. Selon les règles du jeu de la création, l'approche du chorégraphe puise dans la vulnérabilité de l'interprète ; elle touche à ses limites, s'approprie le matériel qu'il a produit et le reconstruit.

En définitive, les approches incitatives développées depuis plusieurs années ont orienté la contribution du danseur vers un investissement personnel dans la création même du mouvement. L'histoire personnelle et corporelle présente en filigrane dans toute interprétation préside ici à la naissance du mouvement. On a vu que le danseur peut y injecter des bribes de sa vie intérieure, de son expérience personnelle, au même titre qu'il met en œuvre ses habiletés techniques et son sens du mouvement. Cette dynamique de travail place l'interprète dans une posture ambivalente, oscillant entre épanouissement et fragilisation, autonomie et collaboration. Il s'exprime, prend des initiatives, fait des suggestions sur un mode verbal et physique. Par son apport créateur, il peut définir le caractère gestuel, donner un ton, faire entendre sa propre voix.

inintéressant serait rejeté, il est dans l'obligation de lever sa censure personnelle. Pour moi, le dialogue rythmé par une alternance rigoureuse a créé un remarquable climat de confiance. Bénéficier d'un échange soutenu avec le chorégraphe m'encourageait à déployer mon imaginaire en mouvements. J'étais agréablement surpris des propositions de Navas et, à mon grand étonnement, il retenait de mes séquences des mouvements, des formes et des dynamismes qui avaient jailli spontanément mais que je n'aurais pas personnellement favorisés après réflexion. Cet intérêt inattendu était stimulant et libérateur.

Dynamique relationnelle/dynamique de travail

Ainsi, les enjeux relationnels font aussi partie du processus de création. Fascination mutuelle, résistance, curiosité, compétition, performance, complicité, camaraderie, colorent le travail de recherche. Souvent non dites, des projections et des attentes mutuelles sous-tendent la dynamique de travail entre le chorégraphe et les danseurs, et entre les danseurs eux-mêmes. Cet aspect relationnel a son importance, car de nombreuses méthodes de travail font de la vulnérabilité et de l'imaginaire de l'interprète la trame de la matière gestuelle et chorégraphique.

Notons également que la contribution à l'élaboration du matériel crée un sentiment d'appartenance à l'œuvre. Mais, par ailleurs, le danseur soumet sa prestation au regard du chorégraphe et lui consent une autorité de choix. Ainsi, il doit faire preuve d'initiatives personnelles, tout en étant prêt à renoncer à une séquence, à une qualité ou à une atmosphère qu'il affectionne particulièrement. La thématique et les choix instinctifs ou esthétiques du chorégraphe justifieront la sélection du matériel. Cependant, les tris et les remaniements effectués ont souvent pour effet de rediriger l'interprète vers de nouvelles propositions. Le procédé peut favoriser une qualité de proposition qui n'aurait pu être obtenue autrement. Dans cette dynamique de travail, le danseur met en œuvre ses capacités d'adaptation et de rebondissement. Le chorégraphe, lui, conserve une hiérarchie de choix. Il est signataire d'une œuvre, d'un univers chorégraphique.

Une autre phase de son travail attendra l'interprète une fois la création terminée, car l'investissement requis dans l'élaboration de l'œuvre se différencie de l'interprétation sur scène. Cette distinction se fonde sur une réappropriation du mouvement après avoir contribué à sa création. Incarner l'œuvre sur scène nécessite de l'interprète qu'il approfondisse sa manière de faire, qu'il raffine sa façon d'éprouver le mouvement. Il doit se détacher de la recherche chorégraphique afin de se plonger dans sa recherche personnelle d'interprète et de créateur du sensible. Il lui revient d'échafauder une construction personnelle à l'intérieur de la chorégraphie, en vue de la rendre crédible sur scène. Pour ce faire, il lui faudra revisiter l'œuvre dans ses composantes chorégraphique, musicale et scénographique.

Un interprète en processus de création chorégraphique engage d'abord ses capacités de danseur : habiletés techniques, sens du mouvement, expérience. À cet apport technique s'ajoute fréquemment un apport à la création du matériel exigeant un investissement personnel, puisé à même son imaginaire, son histoire corporelle et personnelle. Un troisième aspect de sa contribution concerne son attitude envers le travail créatif. Plus que jamais, l'ouverture et la coopération doivent soutenir sa créativité. En participant à l'élaboration de la partition, le danseur épouse les aléas de la recherche chorégraphique et démontre une remarquable capacité d'adaptation. Pourtant, une fois l'œuvre terminée, le danseur échange sa démarche de création pour sa démarche d'interprète. Après la plongée dans la création, il se tourne vers la fulgurance de la scène. **J**

Manon Levac a dansé les œuvres d'une quarantaine de chorégraphes au sein des compagnies Groupe Nouvelle Aire, Fortier Danse Création et Montréal Danse. Pour la saison 2005-2006, elle est professeure substitut en pratiques artistiques au Département de danse de l'UQAM.

Un interprète en processus de création chorégraphique engage d'abord ses capacités de danseur [...] À cet apport technique s'ajoute fréquemment un apport à la création du matériel exigeant un investissement personnel, puisé à même son imaginaire, son histoire corporelle et personnelle.
