

## Exploration du corps scénique Hiver et printemps 2012 en danse

Guylaine Massoutre

Number 145 (4), 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68418ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massoutre, G. (2012). Exploration du corps scénique : hiver et printemps 2012 en danse. *Jeu*, (145), 154–158.

GUYLAINE  
MASSOUTRE

# EXPLORATION DU CORPS SCÉNIQUE

## Hiver et printemps 2012 en danse

On danse le plus souvent pour être ensemble.

Georges Didi-Huberman

En plein retentissement de manifestations étudiantes, la réception de la danse montréalaise a été affectée par le bruit et les couleurs de la rue. Du côté du public comme sur la scène, le spectacle hybride d'artistes appartenant à plusieurs générations, choisissant la performance en solo ou en groupe, s'inscrivait dans une société vivante et inventive. Seule la programmation paraissait prudente ; mais les murs des théâtres ont semblé reculer, la danse se propageant joyeusement jusqu'aux ondes de la revendication collective et au climat festif des regroupements de manifestants.

### À Danse Danse, les sensations redoublent le foisonnement mondial

Juste avant la grève, l'international Akram Khan, avec *Vertical Road*, a livré une chorégraphie flamboyante, d'une esthétique aussi belle que tonique, à la manière anglo-flamande dont est aussi issu Sidi Larbi Cherkaoui, avec qui il partage non les formes mais le rayonnement. *Vertical Road* est une pièce à connotation religieuse, mettant en vedette un époustoufflant danseur égyptien, Salah El Brogy, athlète d'une présence ensorcelante. Inspirée par le poète persan Rumi, dont on a aussi vu l'influence dans *Chutes incandescentes*, pièce de Clara Furey et Benoît Lachambre présentée au FTA 2012, la chorégraphie de Khan n'admet avec celle-ci nul point commun. La danse circulaire, les éclairages dorés et les noirs, les effets d'onde, d'eau et de sable, tout concourt à désigner la spiritualité, dans une virtuosité et un raffinement que la proposition idéologique gâche un peu. En effet, le soufisme projette sur le personnage, dans le rôle d'un voyageur, une aura de prophète dont le culte scénique provient d'une scène militante, à l'actualité discutable, dans cette transposition imagée.



*Vertical Road* d'Akram Khan, présenté par Danse Danse à l'hiver 2012. © Laurent Ziegler.

Ensuite débutèrent les manifestations quotidiennes à Montréal. Batsheva Dance, d'Israël, dansant *Hora* d'Ohad Naharin, a fait figure pâle et froide, manquant de portée et de sens, à l'inverse du spectacle précédent. Ces exercices sportifs laisseront moins de traces, dans le contexte du Printemps québécois, en dépit d'une touche de couleur verte insistante et frappante : l'œuvre laissait la danse dans le vestiaire des démonstrations hygiéniques et saines, sans entrer dans l'arène. Dans un tout autre registre, après avoir vu *Sider* de William Forsythe en décembre 2011 au Théâtre de Chaillot à Paris, déclinant la fragilité sociale et la précarité individuelle à l'aide de figures géométriques, des morceaux de carton mobiles et transportés par les interprètes dansants, j'ai pensé que n'inventait pas qui voulait une architecture dans laquelle les artistes peuvent se reconnaître, tout en déclinant des citations étranges, dans la langue poétique, décalée et absconse de Shakespeare. *Sider* réussit à innover sur un thème connu<sup>1</sup>.

1. Une grande exposition sur la danse, « Danser sa vie » se tenait alors au Centre Georges Pompidou. On pouvait y voir notamment un espace consacré à Forsythe, interviewé sur sa

démarche et filmé dans sa direction chorégraphique, permettant de voir l'inscription des pulsions de vie et de mort dans son esthétique dépouillée et sismographique du mouvement.

De Mourad Merzouki, venu de France, *Correria* et *Agwa* sont deux pièces ludiques et facétiuses, bâties sur l'amour de ce chorégraphe pour les rythmes de la rue. Joie manifeste et effets visuels faciles, comme ces béquilles qui doublent les jambes, la danse ne procure pas l'ennui sophistiqué que José Navas a distillé dans ses solos parfaits, éthérés mais trop narcissiques, regroupés sous le titre *Personæ* et programmés à la 5<sup>e</sup> Salle de la Place des Arts. L'ambiance n'était pas à la contemplation de l'*ego*, poussé par Navas jusqu'à se changer à vue entre les solos ; les historiettes de l'artiste, quoique sincères, restaient décalées des forces déployées dans la ville, transformée en théâtre de l'utopie et d'un monde neuf.



*Le Sacre du printemps*, chorégraphie de Stijn Celis présentée aux Grands Ballets Canadiens de Montréal à l'hiver 2012. © Jean-Laurent Ratel.

### **Aux Grands Ballets Canadiens de Montréal (GBCM), l'exégèse d'un corps idéal continue**

Véritable perfection du réglage en scène, une soirée Scarlatti, Chopin, Stravinsky, signée par le Belge Stijn Celis, va à merveille aux GBCM. Celui-ci a donné un prologue, *Anima*, puis *Sacre* et *Noces*, deux pièces du répertoire de la compagnie. La finesse de Celis fait vivre des instants de pureté au public, où l'élégance de la danse n'est pas un vain mot et se fonde à celle des éclairages. Émilie Durville, ce soir-là, avait des élans virtuoses, des airs éperdus, des gestes dépouillés qui retenaient l'attention sans faiblir. La nudité, l'impassibilité d'un groupe, la froideur d'un corps pantin, les masques blancs et les corolles coquelicot, toute l'esthétique de Celis est fraîche, dansante, charmante. Les danseurs n'étaient pas en reste dans cette ode à la jeunesse et à l'harmonie.

*Le Petit Prince* de Didy Veldman, par contre, fut une chorégraphie honnête, sans plus. Les épisodes ne sont ni assez clairs ni bien reliés à l'histoire de Saint-Exupéry. Que la chorégraphe se soit emparée du personnage ne justifie pas le choix de cette illustre créature enfantine, qui a ici perdu sa planète, son mouton, son

aviateur et sa rose. Avec Veldman, on est entre la métafiction et la fabulation libre. La fragilité du personnage demeure, son corps anonyme, sa silhouette découpée et son vêtement flottant comme sa conversation étrange avec un monde limité, mais l'intention se perd et s'étirole.

Toute contraire était l'énergie vibrante de la compagnie Alvin Ailey American Dance Theater, invitée par les GBCM pour danser les solos *Streams* et *Revelations*, hommages aux *negro spirituals* créés par Alvin Ailey (1931-1989) respectivement en 1970 et 1960. Signés par le directeur de la compagnie, Robert Battle, *In/Side* (2009) et *Takademe* (une pièce de trois minutes datant de 1999), puis *The Hunt* (2001), une pièce de groupe virile, en robes rouges, soutenue par de fracassants tambours, enchantèrent le public de la salle Wilfrid-Pelletier. L'incarnation perçait le quatrième mur, exaltant la force masculine, et les tambours exorcisaient la vitalité de ces interprètes new-yorkais. Dans cette soirée de haute tenue, l'humour et la renommée de la troupe noire mettaient en valeur la puissance athlétique de ces champions du rythme et la célébration de leur identité.



*Orlando* de Deborah Dunn, présenté à l'Agora de la danse à l'hiver 2012. Sur la photo : Audrée Juteau. © Jessica Pétunia.

### **À l'Agora de la danse, un malentendu à propos du corps s'épaissit**

Ce malentendu tient à une remarque de Nietzsche sur l'incapacité de la philosophie à rejoindre le corps. À l'Agora de la danse, on ne craint pas de noircir ce mystère du corps cherchant l'expression. Crystal Pite, dans *The You Show*, a présenté quatre duos d'intérêt inégal, du premier soutenu par un texte assez faible, au dernier, maîtrisant haut la main sa donne chorégraphique. On en retient l'évocation de l'enfance et l'entrée dans le monde de la danse, signature autocentrée qui impose sa vague ondulante d'une pièce à l'autre, pour former un autoportrait imprécis mais averti de ce qu'est la danse pour Pite.

Autobiographie toujours : la conteuse Sarah Chase revient, dans *1001-Train-Flower-Night*, en duo avec la danseuse Antonija Livingstone, pour illustrer le lien qu'elle a établi entre vivre et danser. Si on ne craint pas les redites de Chase, on s'attache à son univers de narrations, qui mettent en relief les hasards de sa vie, sa poésie, et les codes gestuels qu'elle a inventés à partir de chiffres, de mots-clés (famille, ami, ville,

lieux divers...) et de symboles (calendrier chinois, dates de naissance...). Livingstone pratique ce langage contraint, fait d'un alphabet de hiéroglyphes et de correspondances arbitraires. Tout cela est essentiellement démonstratif, quasi médical et thérapeutique. Chase le met en pratique sur une île de la Colombie-Britannique : ce parcours engagé et social demeure unique en son genre.

Quant à Deborah Dunn, dans *Orlando*, elle a créé un personnage inspiré de loin par Virginia Woolf. Dans un costume élisabéthain noir et rouge, ce personnage et ses compagnons – six en tout – représentent le temps ; ils se miment la difficulté de se trouver, épuisant la passion, la clownerie et le théâtre mimé. Du poème de Baudelaire, « La Voix », on entend Diane Labrosse réciter : « Garde tes songes ; les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous ! », rappelant que la création confine au chaos, sans nécessairement garder visible une franche ligne d'horizon.





*Petites pièces de poche : grandeur nature* de Séverine Lombardo, présentées par Danse-Cité à l'Usine C à l'hiver 2012. © Nicolas Ruel.

## À Danse-Cité et à Tangente, on remonte les anneaux d'une chaîne sans rupture

Surprise : Séverine Lombardo et ses interprètes-collaborateurs, compositeurs, musiciens, vidéaste, éclairagiste, dans *Petites pièces de poche : grandeur nature*, que Danse-Cité présentait à l'Usine C. Satisfaisant tous les sens, tel m'a semblé le mixage texte, danse et vidéo, si ingrat à bien doser. Les spectateurs sur la scène sont invités à se déplacer selon les aléas de la chorégraphie, des éclairages et des moments musicaux, parlés ou visuels. La pièce rappelle le théâtre total, tel que les avant-gardes l'ont prôné jusqu'à Robert Lepage. Sans l'ambition de tout théâtraliser, dans un espace de l'Usine C dessiné pour quatre interprètes et un public limité, un collage efficace de fragments corporels – des dos surtout –, d'instruments sonores, de « capsules chorégraphiées » passant du noir à la lumière vive, sous le balancement de grosses lampes éclaboussant les performeurs, s'ajoute à des changements d'échelle, rendus possibles par les captations vidéo et des projections dédoublant les figures. Des cassures et des mouvements brusques, entrevus, ajoutent à la cohérence du projet : ce qui traverse nos sens est bien lié à la trame corporelle qui justifie le multimédia.

Victoria May et Ève Grenier, dans *Straight Right ou L'art d'être nulle part ailleurs*, présenté par Danse-Cité à l'Espace GO, ont voulu danser quatre chorégraphies originales, dessinant un imaginaire de choix. Cette performance intéresse surtout les deux interprètes, formées à la danse moderne et devenues complices au Danemark. Elle permet aussi au public de voir ces corps transfuges, d'une grande expertise, prêter leur souplesse à des pièces mineures, hors contexte. En brandissant des branches et des bois de cervidés, les danseuses tentent de poser des signes faisant écho au titre de leur pièce, comme à leur thématique, la nature, dans laquelle elles se fondent malgré le vide de la scène, dans un noir environnant intense. La pièce a cependant du mal à trouver sa voie et son sens.

Dominique Porte dans *Je*, à Tangente, a tracé un bilan personnel. Ce solo autobiographique, soutenu par des musiques variées et un habile traitement des mots, éparpillés sur le sol au fur et à mesure, met en images un parcours de longue haleine et le besoin de danser qui demeure, malgré le temps, la fatigue, les écueils. Le plaisir et l'exercice nous rappellent ce qu'est aujourd'hui un artiste en danse, une entreprise souvent complète de création, de reprises et d'émotions, entre simplicité d'être et nostalgie d'avoir été.

Enfin, mentionnons *Dans les plis* de Sarah Dell'Ava, présenté par Tangente au Studio du Monument-National, avec le soutien de professeurs du Département de danse de l'UQAM. Solo tout à fait inventif et agile, dans lequel la danseuse s'enroule dans une grande feuille posée au sol, s'y abrite, se fait un habitacle de papier, cette illustration de la mémoire lui colle au corps comme une seconde peau, fascinante performance au son du papier froissé. ■