

Danser les fantômes

Elsa Pépin

Number 321, Fall 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89404ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Pépin, E. (2018). Review of [Danser les fantômes]. *Liberté*, (321), 55–56.

Danser les fantômes

ELSA PÉPIN

Sur la scène contemporaine canadienne, la chorégraphe Lara Kramer se démarque par la radicalité et l'originalité de ses propositions, déjouant les attentes avec une démarche qui se détourne de la conception parfois réductrice que l'on peut avoir de l'art autochtone. Osant l'étrangeté et l'ambiguïté, l'artiste multidisciplinaire d'origine ojibwé crée des œuvres symboliques et engagées, profondément incarnées. Racisme, colonialisme, appropriation culturelle, aliénation et hypocrisie politique sont explorés à la lumière de la résonance des corps, souvent dans la lenteur et le silence, activant les zones invisibles d'une histoire tragique. Les pièces de Kramer suscitent des réactions ambivalentes chez les Premiers Peuples. Dans l'Ouest canadien, l'artiste s'est fait reprocher par des spectateurs autochtones d'entretenir l'image misérabiliste qu'ont les Blancs des Premiers Peuples en jouant leur souffrance sur la scène. Entre méditation et exorcisme, son œuvre plonge dans ce qui ne peut rester caché.

Articulant les dimensions personnelle et politique de manière fort habile, Kramer s'inspire de son histoire familiale depuis *Fragments* (2009), pièce forgée à partir des récits de sa mère sur les pensionnats indiens du Manitoba. C'est à partir du ventre, celui de sa lignée, et le sien, marqué par le vide hérité du génocide commis contre sa culture, qu'elle construit son œuvre. Pour préparer *Fragments*, elle a résidé dans un ancien pensionnat indien de Portage La Prairie afin de comprendre physiquement l'environnement où avait vécu sa mère, de s'imprégner des lieux chargés des traumatismes vécus, d'entrer en lien physiquement avec cet environnement.

Comment vivre avec la destruction en héritage? Comment réparer ce qui a été anéanti? Comment se réapproprier le territoire pillé? Hantée par les fantômes de ses ancêtres, à qui on a interdit de parler leur langue, de pratiquer leur culture,

dont on a nié l'identité, violé le territoire au point de leur ôter leur source de vie, l'œuvre de Kramer est chargée de non-dits, d'une violence latente. Son art privilégie un langage viscéral, des expériences sensorielles souvent muettes, invitant le public à vivre et à sentir une réalité avant d'y réfléchir.

Souvent, ce sont des gestes concrets de la vie quotidienne, des tâches accomplies dans la répétition, la manipulation d'objets qui fondent son travail. Pour l'installation et performance *This Time Will Be Different* (2017), créée avec l'artiste interdisciplinaire Émilie Monnet, les interprètes déchiraient des pages du rapport de la Commission de vérité et réconciliation pour dénoncer le statu quo dans le discours gouvernemental canadien face aux Premiers Peuples, critiquant «l'industrie nationale de la réconciliation». L'installation faisait intervenir une survivante des pensionnats et interagir quatre générations touchées par cette histoire, évoquant les dommages collatéraux de la violence perpétrée envers les communautés autochtones et notre aveuglement collectif face à cette tragédie que les gouvernements peinent à réparer [NDLR: À ce sujet, lire dans nos pages l'entretien avec Émilie Monnet].

Sa pièce précédente, *Native Girl Syndrome* (2016), abordait le sort des femmes autochtones itinérantes, par une recherche autour du rapport des corps à l'espace et aux objets. Inspirée du sort tragique de la grand-mère de Kramer, qui a migré de la réserve du Lac Seul en Ontario vers un milieu urbain qui lui était étranger, et à qui on a enlevé ses douze enfants sous prétexte qu'elle était toxicomane, *Native Girl Syndrome* dresse un portrait dur de l'autodestruction, de la désorientation et de la dépossession des femmes autochtones parachutées dans une urbanité qui leur est étrangère. Dans une esthétique ultra-réaliste, la pièce présente deux femmes aux corps abîmés, titubants et qui semblent disloqués,

interprétées par les danseuses Karina Iraola et Angie Cheng. Munies de poussettes chargées de débris, ces femmes errantes envahissent petit à petit la scène d'abord dénudée, la couvrant d'objets en tous genres: déchets, canettes vides, vêtements, jouets, maquillage, et créant une installation chaotique qu'on retrouvera dans les œuvres subséquentes de Kramer. On peut y voir une tentative de se réapproprier un territoire conquis, mais la pièce agit surtout par son absence d'action. Il ne s'y passe pratiquement rien et ce piétinement traduit un vide profond, une lassitude et une détresse physique pesante et contagieuse.

Construite à partir d'états de corps, alors que les danseuses regardent le public dans les yeux et se déplacent lentement, dans une gestuelle non chorégraphiée et minimaliste, loin de l'idée qu'on se fait de la danse, la pièce provoque inconfort et questionnement chez le spectateur forcé de se faire son propre récit. Jouant avec des codes jamais fixés, en l'absence de trame narrative, Kramer construit ses univers aux frontières du lisible et de l'illisible, des mondes allégoriques qui expriment la désorientation territoriale et identitaire des femmes autochtones, transmise par leurs corps hantés, brisés, qui nous brisent aussi.

L'imprégnation du corps

Pour son projet bicéphale présenté au Festival TransAmériques en 2018 (*Windigo* et *Phantom Stills & Vibrations*), qui l'a menée à visiter sa terre natale, où le taux de suicide est anormalement élevé, et l'ancienne Pelican Lake Indian Residential School, où ont étudié trois générations de sa famille, Kramer poursuit une démarche artistique d'imprégnation des lieux dans le corps.

L'installation performance *Phantom Stills & Vibrations* évoque la présence invisible de la violence dans ce lieu hanté qu'est l'ancien pensionnat à travers une exposition photographique et documentaire, ainsi que dans une performance

exprimant avec force la complexité du cycle de la violence, de la transmission des traumatismes.

La performance commence par une lente scène contemplative, où l'on voit Lara Kramer et Stefan Petersen occupés à de minutieux rituels (elle, tripotant une couverture; lui, épluchant des crayons au couteau). Le contact ambigu avec la matérialité rend compte chez Kramer du lien rompu avec une culture d'origine; par des manipulations souvent vaines ou détournées de leur fonction première, il illustre l'aliénation physique, la dépossession des corps, la survie difficile.

Les déplacements progressifs de Kramer, son regard froid posé sur nous, créent l'inconfort. Entouré de murs transparents faits de pellicule plastique, l'espace scénique rappelle une cage. Telles des bêtes traquées, prisonnières, observées depuis la paroi protectrice, ces fantômes nous font sentir la distance qu'il existe entre eux et nous. Puis, l'image du corps étendu de Kramer, à demi nu, souillé de poussière de craie couleur sang, nous percuté. Nous sommes placés malgré nous dans cette posture intenable de spectateurs silencieux, inactifs, observant des êtres prisonniers perdre contact avec leur réalité, s'animaliser.

À l'instar de *Native Girl Syndrome*, *Phantom Stills & Vibrations* crée une confrontation directe avec la réalité autochtone, provoque un choc, un état d'alerte et d'urgence qui font vivre le racisme de manière viscérale. Grâce à une bande sonore texturée faite de sons tirés de son séjour dans le Nord, une gestuelle minimale, presque absente au profit de poses fixes, des tableaux visuels saisissants et une intensité de présence, Kramer crée un environnement multisensoriel qui fait entrer les fantômes de ses histoires en nous, plutôt que de nous les raconter. C'est au spectateur de faire son chemin dans ce monde sans repères. Celui qui cherche à fixer le sens de ce voyage intérieur risque de s'y perdre, car il s'agit avant tout d'un échange d'énergie, d'une œuvre qui cherche à s'incarner dans les corps plutôt qu'à se développer dans la tête.

Dans la transformation

Fidèle à une conception du temps répandue parmi les peuples autochtones, Kramer fait cohabiter le passé, le présent et l'avenir dans ses pièces, qui plongent le spectateur dans un environnement parallèle, hors du temps. À cet égard, *Windigo* s'avère être sa pièce la plus radicale dans sa forme ouverte, où le jeu entre les dimensions concrète et allégorique active un riche réseau de sens équivoque, multiple et mouvant, grâce à la manipulation d'objets détournés de leur fonction première, de captations sonores des lieux (pluie, frottement de tôle, musique folk et dialogues entre la chorégraphe et son fils).

Au début de la pièce, les performeurs Jassem Hindi, d'origine saoudienne, et Peter James, d'origine québécoise, gisent sur des matelas, tandis que Kramer diffuse en direct une trame sonore faite du crépitement du feu, de bruits sourds rappelant le calme de la forêt. Formant un couple de jumeaux cosmiques, crâne rasé, même taille, les deux hommes incarnent une réalité autochtone qui n'est pas la leur, revêtant ainsi la valeur universelle du traumatisme raconté. Travaillant pour la première fois avec des interprètes masculins, Kramer aborde le lourd héritage de la violence perpétrée de génération en génération en proposant de travailler sur ces corps guerriers devenus étrangers à eux-mêmes, qui cherchent à exorciser la violence destructrice et à renaître. Dans la lenteur, le moment s'étire sur cette image des deux hommes endormis dans une léthargie accablante, une sorte d'engourdissement ou de mort dans la vie.

Puis, ils tripotent la mousse des matelas, entreprennent de curieuses fouilles à l'intérieur de ce qui rappelle des corps, carcasses d'animaux, viande, cicatrice ouverte ou matrice. Ils en sortent des câbles de couleur, y enfoncent des tas de vêtements ou s'y vautrent, s'adonnant à d'étranges rituels dans ce capharnaüm d'objets qui acquièrent un statut d'êtres vivants. Peter James fait sauter un lapin en peluche, inscrivant l'œuvre dans un imaginaire d'enfant que la voix du fils de Kramer vient renforcer, voix des générations futures menacées par cette

violence contaminante. Le *no man's land* où évoluent ces deux hommes rappelle un territoire dévasté, désolé; les objets industrialisés qu'on y voit, pêle-mêle, sont des échos à la disparition d'une culture vivante troquée pour celle d'une société mondialisée. Les jouets d'enfants enveloppés dans des sacs plastiques telles des pièces à conviction suggèrent les crimes sordides commis sur les enfants autochtones.

Si le titre *Windigo* fait référence au mythe d'une bête cannibale mi-humaine mi-esprit, présent au sein de plusieurs traditions mythologiques autochtones, c'est surtout à la brutalité et à la force destructrice colonialiste que renvoie la pièce, interrogeant l'héritage d'une violence insidieuse, enfouie dans le corps des hommes et diffusée à tout l'environnement, jusqu'aux objets, dotés d'une âme selon la croyance autochtone. Un des aspects les plus prégnants de la performance réside dans le déplacement constant du sens, un monde de transformation qui rejoint l'attachement des Premiers Peuples au mouvement continu des choses, à la mue perpétuelle des éléments. D'un réalisme tragique, la pièce fait coexister plusieurs réalités entre lesquelles il n'est pas toujours aisé de créer des liens. Pour se libérer d'un passé douloureux, Kramer le transporte dans l'immédiateté de la scène, réactivant par un jeu de présences et une ouverture du sens les enjeux sociopolitiques dans des face à face riches et percutants.

Son œuvre invite à une réconciliation des forces vitales par l'art, comme un premier pas vers un mouvement plus vaste, à l'échelle du pays. Loin d'accuser ou de désigner les coupables, Kramer invite à entrer de plain-pied dans une réalité que nous tenons trop souvent à distance. (L)

♦ **Elsa Pépin** s'intéresse à la littérature et au théâtre comme journaliste, chercheuse, critique, chroniqueuse et animatrice depuis quinze ans. Éditrice pour Quai No 5 (XYZ), elle a fait paraître un recueil de nouvelles (*Quand j'étais l'Amérique*, Quai No 5, 2014) et un roman (*Les sanguines*, Alto, 2016).