

Bons baisers d’Australie **Une « danse-cinéma »**

Katya Montaignac

Numéro 135 (2), 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63134ac>

[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

Montaignac, K. (2010). Bons baisers d’Australie : une « danse-cinéma ». *Jeu*, (135), 160–164.

Danse

KATYA MONTAIGNAC **BONS BAISERS D'AUSTRALIE : UNE « DANSE-CINÉMA »**

Trois spectacles australiens étaient à l'affiche cette année à la Cinquième Salle de la Place des Arts de Montréal. Si tous combinaient la danse et le théâtre, leur composition semble toutefois s'ancrer davantage dans une vision cinématographique de la chorégraphie. En effet, sans pour autant jouer sur des effets vidéo, chacune de ces pièces est conçue selon une logique ciné-visuelle. Les scènes s'enchaînent tel un montage cinématographique, tant sur le plan du rythme et de la progression dramatique que sur celui de l'utilisation de l'espace et de l'éclairage afin de focaliser sur un détail comme pour un plan serré, ou encore par le recours à des techniques de postsynchronisation et d'amplifications sonores.

Un documentaire chorégraphique

Construite à partir d'entrevues, la pièce *The Age I'm In* dresse un portrait composite de la société australienne. Quatre-vingts Australiens de tous âges ont à ce titre été interrogés sur des sujets comme la politique, la sexualité, le vieillissement et la mort. Sur scène, la compagnie Force Majeure réunit dix interprètes âgés de 15 à 80 ans qui portent des vêtements de ville, quotidiens mais typés, soit le costume de leur âge. Chacun

incorpore à tour de rôle les témoignages enregistrés selon un minutieux travail de présynchronisation. Au-delà du simple mouvement des lèvres, les performeurs *incarnent* littéralement les voix à travers le mouvement, les attitudes du corps et les expressions du visage, au point de figurer les moindres soupirs. D'un quotidien déroutant, la partition chorégraphique souligne le non-verbal. Telles des bulles de bande dessinée, l'utilisation d'écrans plats portatifs permet, par le biais de projections d'images, de montrer davantage les dessous du texte, mais également des corps (comme une radiographie du thorax, ou la nudité).

Très vite, les identités, les sexes et les âges se mélangent, si bien qu'un adolescent sur scène interprète la voix d'une grand-mère, de même qu'une quadragénaire incarne la voix et les mimiques d'une petite fille. Projections ou souvenirs, cet effet de confusion est d'autant plus troublant que les identités se multiplient également à l'aide des écrans portatifs que les interprètes placent devant leur tête : sur leurs corps aux âges multiples défilent alors d'innombrables visages. Certaines voix se dédoublent d'ailleurs dans plusieurs corps comme une voix féminine incarnée par trois corps d'âges différents.



The Age I'm In de la compagnie australienne Force Majeure, présenté à la Cinquième Salle de la Place des Arts en octobre 2009. © Heidrun Lohr.

Si les mouvements illustrent d'abord les paroles, très vite ils les extrapolent, créant des jeux, des contradictions et des écarts. Réglés au quart de tour, les écrans permettent d'afficher des images signifiantes qui connotent ou nuancent les discours. Les corps se détachent progressivement du verbe, se focalisant ainsi sur le mouvement. Manipulé par deux danseurs, un corps masculin se dissocie délibérément du texte physiquement pris en charge par ses partenaires. Son discours est-il imposé par les gens qui l'entourent ? Un jeu de tensions s'instaure alors entre les différents protagonistes et entre les générations. Des duos et trios, composés de portés, de contacts et de croisements fluides, ponctuent les séquences verbales. Les contacts sont tantôt de l'ordre du repoussé, tantôt de l'ordre de l'étreinte, entre « l'aller vers » et le rejet de l'autre, entre union et séparation. Des liens communautaires se tissent et se rompent comme les couples, les familles, les groupes qui s'assemblent et se désunissent. Ces liens se répercutent à travers l'appareil audiovisuel lorsque plusieurs écrans forment une image, comme les différents éléments d'un *puzzle*. Le témoignage individuel devient alors progressivement un discours collectif.

Construction d'un théâtre dansé

Plus conceptuel mais tout aussi théâtral, *Construct* est un spectacle basé, comme son titre l'indique, sur l'idée de « construire ». Autour de ce concept simple, la chorégraphe et metteuse en scène Tanja Liedtke a bâti une pièce étonnamment complexe. Le spectacle commence ainsi avec trois danseurs en salopette de travail sur une scène vide. La danse s'amorce tel un jeu de construction avec les corps qui s'imbriquent les uns aux autres dans un amalgame de contrepoids et de portés. Le mouvement s'orchestre alors comme un travail à la chaîne, chaque danseur devenant un des maillons de l'engrenage chorégraphique. Le travail de décomposition du mouvement donne d'ailleurs aux corps des allures de robotisation. À travers les dissociations des parties du corps, les mouvements articulaires et le rythme saccadé, les corps semblent pouvoir se démonter telle une machinerie.

Les danseurs introduisent ensuite sur scène des baguettes de bois avec lesquelles ils organisent l'espace. L'accessoire devient outil chorégraphique : chacun dans son carré de lumière se lance dans un jeu de construction savamment décortiqué.

Les formes géométriques créées avec les baguettes rappellent les figures d'équilibres en contrepoids et de portés réalisées dans la première partie du spectacle. Les mouvements sont reproduits de manière synchronisée par les trois danseurs qui se détachent en ombres chinoises ou encore reprennent à l'aide de leurs doigts la chorégraphie des baguettes de bois, forçant le regard du spectateur à « zoomer » sur l'action. Le décor s'emplit progressivement de matériaux de construction, d'établis et d'escabeaux, devenant un véritable chantier. Les danseurs sont d'ailleurs rejoints sur scène par des techniciens. Un mini-théâtre se construit alors sur scène à partir d'une guirlande électrique qui prend la forme d'un chapiteau. Les corps s'élancent dans une chorégraphie fluide aux mouvements arrondis, tout en courbes et en douceur. Les bras de l'un prolongent ceux de l'autre dans un jeu d'illusion corporelle qui semble illustrer de façon symbolique la construction d'une relation à deux.

Pour terminer, le groupe se met à bâtir une maison à l'aide des matériaux réunis sur le plateau. La baguette de bois est successivement outil et matériau de construction, symbolisant une maison, une clôture, une balançoire ou une niche, elle devient également une arme qui détruit et qui tue, pour finir plantée comme une croix sur une tombe. Tout au long du spectacle, le concept de « construction » est ainsi décliné selon plusieurs sens : construire des liens, construire une famille, construire sa vie... Sous forme de pantomime, la famille est représentée comme sur des magazines de papier glacé, c'est-à-dire conforme à la « représentation » idéalisée des dépliants de promoteurs d'habitations, un système dans lequel les protagonistes semblent pris comme dans un engrenage, remettant alors en question cette idéologie de la construction qui régit actuellement notre société occidentale au point de détruire une partie de notre planète.

Thriller chorégraphique

Changement de décor avec le spectacle *Roadkill*, chorégraphié par le Splintergroup, qui met en scène un couple dans une voiture en panne près d'une cabine téléphonique hors service. La situation commence dans un cadre théâtral classique : l'homme sort de l'auto, ouvre le capot, trafique des fils, provoque un court-circuit, referme le capot, ouvre le coffre, boit tout en regardant autour de lui ce qu'on imagine être un paysage désertique sur une route sans fin perdue dans l'immense *outback* australien. La scène est accompagnée d'une bande sonore qui, composée de chants d'oiseaux, du bruit du vent ou des grillons, recrée des ambiances réalistes. De plus, de nombreux effets de postsynchronisation, réalisés en direct tout au long de la représentation, accompagnent les mouvements et confèrent au spectacle un caractère cinématographique. Toute la chorégraphie est ainsi organisée tel un montage de film.





Construct de la chorégraphe australienne Tanja Liedtke,
présenté à la Cinquième Salle en novembre 2009.
© Chris Herzfeld.

Le couple entame une course poursuite amoureuse autour de l'auto, qui conduit à une étreinte passionnelle quasi inévitable dans le véhicule. Cependant, un troisième protagoniste voyeur entre alors en scène et fait basculer l'intrigue romantique dans un scénario de film d'épouvante. L'amoureux sort de l'auto puis disparaît mystérieusement après une longue discussion muette avec l'intrus. Tout au long du spectacle, les scènes réalistes sont entrecoupées de parties dansées dans lesquelles les mouvements se font plus abstraits : elles prolongent les séquences théâtrales à travers des scènes oniriques (ou cauchemardesques). La pénombre plonge la scène dans un éclairage inquiétant. La jeune femme s'enferme dans l'auto tandis que l'homme essaie de forcer la porte. Digne d'un thriller psychologique, la tension monte, et rien ne paraît plus effroyable que notre imagination. Pour cela, la chorégraphie s'accompagne de nombreux effets cinématographiques, par exemple l'amplification de la respiration haletante du personnage de la femme terrorisée. Comme au cinéma, la bande son génère des effets qui provoquent des émotions.



Roadkill du Splintergroup (Australie), présenté à la Cinquième Salle en février 2010.
© Jeff Busby.

Escapade amoureuse, panne, auto-stoppeur, accident, engueulade du couple perdu sur la route, tous les clichés liés à l'auto se succèdent, sans oublier la série de cascades sur le capot propre aux films d'aventures. Ces séquences ne racontent pas pour autant une histoire linéaire, mais plutôt des bribes d'un récit interrompu par des *flash-backs*, des scènes au ralenti ou encore des tableaux fantasmagoriques. Mise au service du visuel, la danse accentue par le traitement du mouvement la tension dramatique à travers des effets de mise en scène à la fois efficaces et drôles. Le tragique d'une scène d'accident est ainsi amplifié par le ralenti des corps qui se cognent et s'écrasent contre les vitres de l'auto (simulant par là les tonneaux de la voiture), et se prolonge avec la projection hors de l'auto d'un corps au ralenti. Autre effet permis par la chorégraphie : l'auto paraît rouler grâce à des courses effectuées de cour à jardin et semble reculer quand les courses s'inversent.

Enfin, certaines scènes se répètent au millimètre près, à la différence que le personnage de l'homme s'y dédouble, offrant alors un troublant jeu de miroir. La répétition permet ainsi de déconstruire le récit pour lui donner d'autres dénouements. Le troisième personnage apparaît désormais comme l'ombre ou le double du premier, issu d'un délire schizophrénique ou de l'imagination de la jeune fille. Jouant sur le déséquilibre et le contact, un duo physique met en scène les deux danseurs masculins dans un jeu de contrepoids et d'équilibre particulièrement impressionnant. Ces jeux d'apparition et de disparition des corps créent une atmosphère étrange digne des films de David Lynch, comme un solo éclairé par une simple torche électrique dans laquelle la jeune fille, pourtant seule, semble parfois suivie par l'un des hommes.

Ces trois créations australiennes ont été conçues par des collectifs de collaboration qui expérimentent différentes disciplines artistiques afin de renouveler la pratique de la danse : la troupe multidisciplinaire Force Majeure dirigée par la chorégraphe Kate Champion, la chorégraphe et metteure en scène Tanja Liedtke, qui a notamment dansé pour le DV8 Physical Theater de Lloyd Newson, ou encore la compagnie Dancenorth et le Splintergroup, qui regroupe des danseurs australiens ayant travaillé pour Benoît Lachambre, Sasha Waltz et Wim Vandekeybus. À travers un important travail sur le plan de la sonorisation, ils tentent tous de proposer une danse immersive qui plonge le public dans l'univers du spectacle vivant de la même manière qu'un long métrage. Cependant, les dispositifs utilisés correspondent également à la recette des productions hollywoodiennes, c'est-à-dire du grand spectacle, de l'émotion et de la virtuosité sous couvert de grands thèmes sociaux. ■