

## La nouvelle danse Pièces d'identité

Daniel Léveillé

Numéro 59, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27507ac>

[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

Léveillé, D. (1991). La nouvelle danse : pièces d'identité. *Jeu*, (59), 27–35.



## la nouvelle danse : pièces d'identité

### le personnage dansé

Comment construit-on le personnage d'une œuvre chorégraphique? Quelle part du chorégraphe (auteur partiel du personnage) et quelle part de l'interprète (créateur ultime de ce personnage) sur scène participent à cette construction? On ne peut répondre à ces deux questions de façon satisfaisante, le champ d'investigation est trop vaste et encore vierge. Au théâtre, une longue tradition d'analyse aura conduit à la compréhension et à la maîtrise de mécanismes ou de techniques par lesquels l'acteur alimente son personnage (Stanislavski, en 1930, a écrit *la Construction du personnage*). Du côté de la danse, on commence à s'interroger à ce sujet.

Le danseur n'a jamais la même liberté d'action que l'acteur en période de répétition puisqu'il travaille toujours et exclusivement devant le créateur de l'œuvre (l'auteur du personnage) et avec lui. Il n'y a pas de metteur en scène, pas d'intermédiaire entre l'auteur et l'interprète. Comme si René Richard Cyr travaillait Hosanna toujours et exclusivement devant Michel Tremblay et avec lui. Comme si Marie Tifo travaillait Sophie toujours et exclusivement devant Réjean Ducharme et avec lui. De telles situations, malgré leur attrait, seraient angoissantes à l'extrême et pourtant, même pris dans cet étau, l'acteur garderait encore une grande liberté puisqu'il pourrait se retrouver seul avec le texte pour travailler son personnage. Le danseur n'a jamais accès à ce cocon de sécurité. Seul, il peut parfaire un geste ou un enchaînement particulièrement difficile, mais il ne peut pas travailler son personnage puisqu'à cette étape du développement de l'œuvre, celui-ci n'existe que dans la tête du chorégraphe. Une telle situation de travail exige donc une mise à nu et une confiance constante, un don intégral à l'autre, une grande vulnérabilité assumée; c'est de l'acrobatie sans filet, et les responsabilités de part et d'autre sont extrêmes. Les parallèles à établir avec une relation amoureuse sont évidents et nombreux.

Le travail de certains groupes moins traditionnels de théâtre : Carbone 14, le Théâtre Repère et d'autres, se rapproche étonnamment de ce fonctionnement. Le travail sur le corps, avec le corps, appelle inévitablement une relation de confiance et un don de soi. On ne peut pas «jouer techniquement» avec son corps. Le corps n'a jamais appris à mentir. Regarder le corps de quelqu'un, c'est regarder ce qu'a été sa vie.

«L'individu n'existe plus, il se donne volontairement à cette force «plus grande que soi» et accepte d'en être l'esclave pour un temps donné. Cet état d'être est incompatible avec tout ce qui est terre à terre. Ce n'est pas le moment d'intervenir.»  
«L'interprète [Marie Chouinard] est investie d'un «état» beaucoup plus grand qu'elle : inaccessible totalement, indéfini et inépuisable. Pour atteindre cet «état», il faut l'ouverture et la liberté que seul peut procurer le personnage.» Photo : Beaudoin-W.



Marc Béland et Louise Lecavalier dans *Human Sex* d'Edouard Lock. «Comment ne pas faire le parallèle entre l'androgynie du personnage et la quête d'identité du peuple québécois?» Photo : Edouard Lock.

Depuis quinze ans, le travail du danseur a largement débordé l'aspect strictement corporel. On en est venu à lui demander de plus en plus d'être «autre chose» qu'un simple danseur; le mot lui-même ne semble plus correspondre à la réalité. On parle maintenant des interprètes de la danse. Par exemple, on dit aujourd'hui que Louise Bédard est une des plus grandes interprètes de la danse. On ne dit pas, jamais, que c'est une des plus grandes danseuses. Il s'est créé à notre insu, par la seule pratique de la discipline, une sorte de catégorie d'interprètes qui, ni acteurs ni exclusivement danseurs, n'en ont pas moins réussi à atteindre une maîtrise parfaite de leur art. Louise, qui n'est pas la seule, en est le plus bel exemple.

Si on commence à s'interroger, c'est qu'il y a un malaise. Les interprètes souhaiteraient toujours plus d'explication de la part du chorégraphe, mais ce dernier résiste presque toujours à devenir trop précis. Pourquoi, quand on sait pertinemment que ces précisions aideraient l'interprète à pousser plus loin son interprétation? Dans l'absolu, le génie de l'interprète n'existe pas. Le génie vient d'une compréhension de l'œuvre et du personnage, et d'un travail ardu et consciencieux. On peut avoir plus ou moins de talent, mais on n'atteint la maîtrise de son art qu'à ces seules conditions, exigeantes.

Deux explications à ce phénomène. Il faut d'abord reconnaître que la plupart des chorégraphes, n'en voyant pas l'utilité, ne se sont jamais arrêtés à comprendre ces mécanismes et préférèrent esquisser les questions pour ne pas se placer dans une situation de danger vis-à-vis des interprètes qui, par leur seule pratique, en savent souvent beaucoup plus long sur le sujet (il faut comprendre que le chorégraphe doit garder un contrôle absolu sur ses interprètes, la dynamique des répétitions est d'abord de sa responsabilité et peut grandement influencer la qualité de l'œuvre créée). Il faut savoir ensuite, qu'en période de création, le chorégraphe et les interprètes sont investis d'une force «autre». Ils participent à ce moment divin (le plus précieux entre tous); toute considération terre à terre

semble futile. Cela se passe au-delà des mots; les sens sont investis, l'intuition, l'inconscient, la confiance totale et réciproque doivent régner. L'individu n'existe plus, il se donne volontairement à cette force «plus grande que soi» et accepte d'en être l'esclave pour un temps donné. Cet état d'être est incompatible avec tout ce qui est terre à terre. Ce n'est pas le moment d'intervenir.

L'interprète qui ne peut compter que sur la magie du moment de la création pour nourrir son personnage (que souvent il aura à interpréter sur une longue période, de deux et même de trois ans) se voit lourdement handicapé. Le chorégraphe doit intervenir avant ce constat d'impuissance et définir avec l'interprète les paramètres du rôle, même si cette intervention influencera inévitablement le résultat, puisque, de toute manière, ce travail se fera : soit que l'interprète prenne lui-même les décisions, soit qu'il s'adresse au répétiteur. Il faut que le chorégraphe lui-même contrôle cet aspect du travail sinon, inévitablement, l'interprète aura l'impression de le trahir. Que gagne-t-on à tenir les interprètes dans cet état de culpabilité par ignorance, paresse ou lâcheté? Sachant que le moment de la création ne peut être recréé dans un autre temps et dans un autre lieu, le chorégraphe doit donner aux interprètes ce qu'il faut pour qu'ils puissent recréer sur scène non pas le moment de la création (utopie), mais le personnage. Il reste encore beaucoup à faire pour comprendre ces mécanismes, et chaque chorégraphe doit apprendre comment et quand intervenir.

Les personnages existent, nombreux, dans presque toutes les œuvres marquantes créées depuis quinze ans. Pour fin d'analyse, j'ai choisi d'approfondir les œuvres de cinq créateurs importants de la nouvelle danse montréalaise, en mettant en perspective, chez chacun d'entre eux, une œuvre ancienne et une œuvre plus récente, marquante. Ainsi, chez Edouard Lock, Jean-Pierre Perreault, Paul-André Fortier, Marie Chouinard et Ginette Laurin, j'ai voulu montrer d'abord simplement que ces personnages existent, mais qu'il n'en a pas toujours été nécessairement ainsi. Lorsque cela fut possible (dans certains cas seulement), j'ai tenté de comprendre comment ils ont été créés. Étant donné l'absence presque complète d'écrits sur le sujet, cette analyse, vous le comprendrez, ne constitue qu'une amorce de compréhension du phénomène; mais il faut bien commencer quelque part.

#### **Lecavalier : personnage sans limites (edouard lock)**

Edouard Lock a créé *Temps volé*, sa première œuvre, en 1976. Déjà, la force première du chorégraphe est là : une gestuelle personnelle, inspirée et investie d'un curieux pouvoir. Aucun argument narratif, aucune théâtralité apparente. Un trio dansé par Ginette Laurin, Philippe Vita et Paul-André Fortier : belle qualité d'interprétation, belle présence sur scène, investissement remarquable. Pas de personnage, trois danseurs évoluent dans l'espace.

Plus de dix ans plus tard : Louise Lecavalier dans *Human Sex*. Il est assez paradoxal que jamais une interprète de la danse n'ait été nommée autant alors que son personnage, pourtant bien réel lui également, n'ait pas de nom. Ce personnage, faute de mieux, on l'a nommé Louise ou Lecavalier.

On ne fait pas la distinction entre l'interprète et le personnage, de là le paradoxe. Hamlet sera toujours plus grand que le plus grand des acteurs. On ne peut espérer atteindre ce rôle dans sa totalité. Louise ou Lecavalier sera toujours plus grande que la plus grande des interprètes de la danse. Comme pour Hamlet, ce rôle est plus grand que le plus grand interprète. C'est d'ailleurs parce qu'on ne peut atteindre entièrement leurs limites que ces rôles sont si grands, et c'est également cette impossibilité qui fait qu'on peut «faire beaucoup» avec ces rôles. Louise Lecavalier l'a prouvé superbement. (Qui l'a vue ne pourra plus l'oublier.)

Je travaille à crier des effets, j'ai envie d'une catastrophe my love et fabrique des enchaînements sans logique apparente. Depuis qu'on peut se fier aux apparences, plus rien ne paraît.

**Sylvie Laliberté**, performeuse

Le personnage est bien ancré à son lieu d'origine. Comment ne pas faire

le parallèle entre l'androgynie du personnage et la quête d'identité du peuple québécois? C'est un personnage d'après-référendum. Son ambiguïté sexuelle est proposée comme solution de fonctionnement. En vingt ans, un autre personnage en quête d'identité mais plutôt perdant, Hosanna, est devenu, à la fin des années 1980, ce personnage plutôt gagnant, mais dont la quête d'identité reste entière. Sa sexualité n'est plus taboue, cachée et maudite, mais montrée, glorifiée même. L'énergie du désir n'est plus cette force à réprimer, mais cette force qu'il est de bon ton d'exposer, voire d'exploiter. Changement radical : «ce cul sale» est devenu un «cul propre, propre, propre». Dans les deux cas, la «séduction des apparences» est le moteur du personnage : le travestisme d'Hosanna et l'androgynie de Lecavalier. La séduction comme seule raison à l'existence. La séduction, contraire à l'identité, n'est-elle pas la seule solution possible au problème québécois? Condamnés à séduire le monde; notre sort en tant que peuple pourrait être pire.

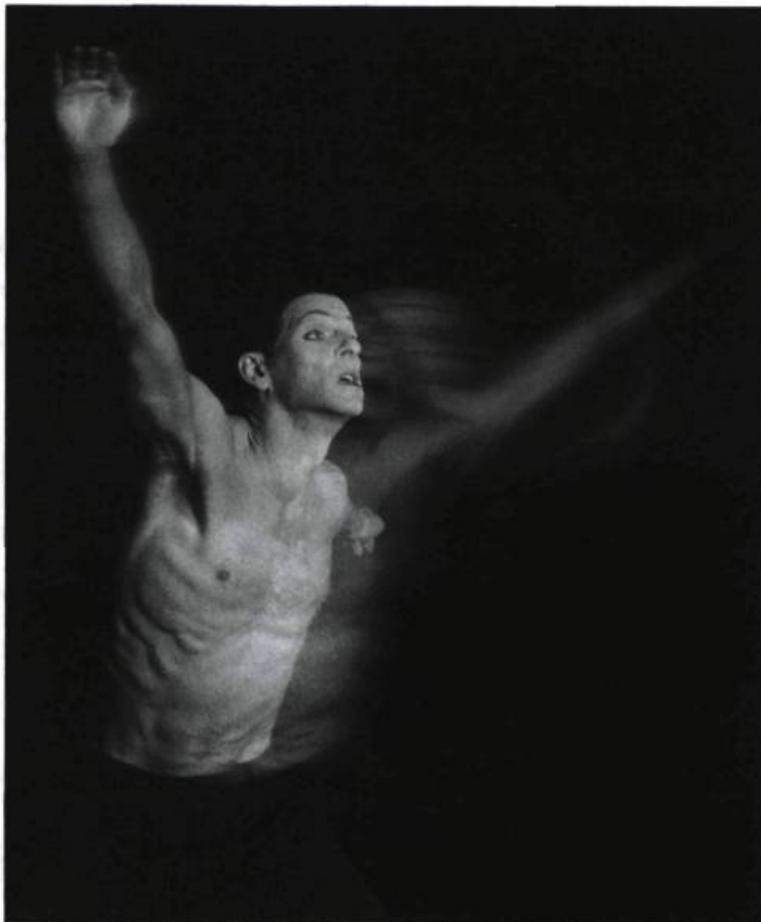
Comme les danseurs de *Temps volé*, Lecavalier restitue d'abord la gestuelle de Lock, à la différence que, dans ce cas-ci, la force du personnage permet à l'interprète d'atteindre au sublime, d'aller à chaque fois au-delà de ses propres limites. C'est le personnage qui a permis à Lock et à Lecavalier d'aller aussi loin. Comment s'est construit ce personnage? Qui, de Lecavalier ou de Lock, a donné quoi au personnage? Jusqu'où a-t-on été conscient ou non de son existence? Passionnant sujet d'investigation.

#### **joe, né de la plasticité de l'œuvre (jean-pierre perreault)**

Parmi les cinq artistes que j'ai retenus, Jean-Pierre Perreault est celui dont la carrière est la plus longue. Il a touché à plusieurs aspects de la création chorégraphique. L'expérimentation était de mise au Groupe de la Place Royale, auquel il a collaboré de nombreuses années en tant que danseur,

Chorégraphe de l'espace, Jean-Pierre Perreault a créé *Joe* avec une masse anonyme d'étudiantes du département de danse de l'UQAM. «Joe est un personnage incontournable de la nouvelle danse montréalaise.» Photo : Robert Etcheverry.





«Paul-André Fortier a créé et dansé *les Mâles Heures*. Le créateur et l'interprète s'y confondent.» Photo : Cylla Von Tiedemann.

d'un milieu différent et possède une expérience particulière). C'est donc en voulant cacher les interprètes derrière ces longs imperméables et ces chapeaux que Perreault a créé Joe. Vu l'intégration parfaite du personnage à la plasticité de l'œuvre, l'interprète n'a pas à jouer Joe : tout dans l'œuvre est Joe. Le personnage n'a pas à être alimenté par les interprètes, il existe de par la plasticité de l'œuvre. C'est un phénomène unique et assez extraordinaire. Les danseurs peuvent simplement et exclusivement « taper de la bottine » dans cette œuvre, et Joe sera restitué de façon grandiose : chacun y verra toute la détresse du monde. L'impact de *Joe* vient de ce que le personnage est parfaitement présent du début à la fin de l'œuvre, et qu'il y est parfaitement intégré. Perreault n'intervient pas sur le personnage, il n'intervient que sur la plasticité de l'œuvre : construction de l'espace, environnement sonore, couleurs et textures des surfaces, lumières, costumes, etc. Et en n'intervenant que sur la plasticité d'une œuvre à la limite de l'abstraction, Perreault aura créé un des personnages les plus forts du répertoire.

Une telle intégration du personnage à la plasticité de l'œuvre ne s'est pas reproduite de façon aussi franche dans les œuvres ultérieures. Ce qui a fonctionné pour *Joe* n'a fonctionné que pour cette œuvre. Les œuvres subséquentes sont demeurées beaucoup plus abstraites. Les éléments plastiques y prennent d'ailleurs une importance beaucoup plus grande, au détriment parfois des personna-

chorégraphe et, finalement, codirecteur artistique jusqu'en 1981. Perreault semble privilégier encore aujourd'hui une approche multiple. Sa participation à l'Expo de Vancouver et, dernièrement, au premier Festival des Arts de New York, ne sont que deux exemples parmi d'autres. Cependant, Perreault, parallèlement à ces expériences diverses, a construit, depuis *Joe* (1983), une œuvre axée principalement sur l'utilisation de l'espace. Il se définit d'ailleurs lui-même comme un chorégraphe de l'espace.

Joe est un personnage incontournable de la nouvelle danse montréalaise. Alors que le personnage de Louise Lecavalier dans *Human Sex* a exigé plusieurs années de collaboration entre Lecavalier et Lock, Joe sera créé par Perreault avec une masse anonyme d'étudiantes du département de danse de l'UQAM, le temps d'une session universitaire. L'interprète de Joe n'a pas de nom. Ils sont plus d'une cinquantaine à l'avoir interprété depuis sa création en 1983. Finalement, ce personnage a été créé à l'insu du chorégraphe, alors que ce dernier cherchait simplement un moyen de camoufler certaines faiblesses chez les interprètes (il faut comprendre que, dans le cadre d'un cours universitaire, il est difficile de créer une unité chez les interprètes, alors que chacun d'entre eux vient

ges : la structure de l'espace dans *Nuits*, les pyramides dans *Eldorado*, la texture des surfaces dans *les Lieux dits*, les immenses toiles de fond dans *Îles*. Les personnages des autres œuvres de cette période ne sont pas aussi intégrés à l'œuvre que dans *Joe*. Ils ne sont là parfois que pour divertir l'œil ou pour habiter l'espace. On y voit surtout chacun des interprètes fonctionner au meilleur de ses possibilités, et par là, nous révéler ses limites. Une seule exception à cette règle : Louise Bédard dans *Nuits* et *Îles*, qui est la seule à ne pas nous avoir montré sa limite d'interprète, et qui me laisse croire qu'elle a trouvé, dans chacune de ces deux œuvres, le personnage à interpréter. Comme s'y est-elle prise?

Mon intention est de diriger votre attention vers le contenu des œuvres (plutôt que vers la forme seulement).

**Dena Davida**

### **par le personnage, l'interprète acquiert tous les droits (paul-andré fortier)**

Paul-André Fortier a créé et dansé *les Mâles Heures*. Le créateur et l'interprète s'y confondent. Le créateur n'a pas à expliquer le personnage à l'interprète, ce dernier devient le seul lieu de la construction du personnage. Par une sorte de déguisement, le personnage s'impose dès son entrée sur scène. (Fortier, chauve, s'est peint des cheveux sur le crâne.) Le danseur est travesti. Fortier dira lui-même, lors d'une entrevue, que c'est bien le personnage qui est entré sur scène ce soir-là (le soir de la première) et non pas lui, Paul-André Fortier<sup>1</sup>. Procédé qui appelle le spectateur à une compréhension plus étroite de l'œuvre. Jamais auparavant Fortier ne nous avait présenté un personnage de façon aussi évidente. Jamais il n'était allé aussi loin dans l'abandon.

*Derrière la porte un mur* (1978). Première œuvre de Fortier. Un pas de deux dansé par Ginette Laurin et Fortier lui-même. Un couple est sur scène, des liens forts les unissent. La gestuelle «esthétisante» prime sur la théâtralité de l'œuvre. Comme pour les premières œuvres de Lock, c'est Fortier et Laurin que l'on voit sur scène d'abord, bien avant leurs personnages d'ailleurs presque inexistantes.

Dans *Parlez-moi donc du cul de mon enfance* (1980), Fortier utilisera un acteur sur scène. Procédé qui souligne le besoin d'inscrire l'œuvre dans un contexte résolument plus théâtral. Pourtant, les danseurs illustrent le propos bien plus qu'ils ne nous sont présentés comme les protagonistes du drame. La trame narrative reste l'apanage de l'acteur. Il aura fallu dix ans et la création d'une œuvre forte et variée, souvent provocante, pour que le créateur, en ramassant tous les morceaux, puisse conjuguer (à partir d'un thème somme toute assez similaire) danse et théâtre et nous restituer, comme un tout, ce personnage inoubliable des *Mâles Heures*. Entre autre expérience durant ces dix années, Fortier s'est prêté au jeu en interprétant des solos qu'il a lui-même commandés à plusieurs chorégraphes montréalais. Œuvres dans lesquelles, souvent, le personnage prend une grande place.

Dans deux pièces plus récentes : *Tell* et *Fin* (pourtant fortement théâtrales), les interprètes sont d'abord des danseurs, c'est-à-dire qu'ils exécutent principalement la gestuelle du chorégraphe. Les danseurs rendent d'abord le caractère physique de l'œuvre : énergie, précision des rythmes, qualité des silences, courses, arrêts. La qualité de l'œuvre vient d'abord de la qualité du mouvement.

Fortier, déjà danseur remarquable à l'époque de *Derrière la porte un mur*, s'est révélé être un des plus grands interprètes lorsqu'il a expérimenté et compris la liberté qu'offre le personnage. Libéré du poids d'avoir à recréer à chaque fois sa propre image sur scène, l'interprète d'un personnage, conscient des paramètres de ce dernier, jouit d'une liberté

Le personnage n'existe pas, je ne le suis pas, ce n'est pas un solo à propos de.

**Guy Déom,**  
chorégraphe et interprète

1. Entrevue accordée à Aline Gélinas pour le film *Une heure très danse*, réalisé par James Dormeyer, lors de l'édition 1989 du FIND, et présenté aux «Beaux Dimanches» de Radio-Canada.

sans limites. L'interprète acquiert soudainement tous les droits. Il ne connaît plus la censure (l'autocensure).

### **prêter corps et âme à son personnage (marie chouinard)**

Marie Chouinard, peut-être à cause d'une longue expérience de travail en solo, a compris très tôt les avantages d'avoir à défendre la peau d'une autre sur une scène plutôt que la sienne propre. Pourtant, on confond souvent Chouinard et ses personnages. L'interprète et ses créatures sont remarquables; intégrité absolue de l'une et richesse des autres. Sa manière de procéder n'a rien de théâtral, le résultat, lui, pourtant, l'est superbement. Cela n'a pas toujours été ainsi.

*Dimanche matin, mai 1955* (1979). Une des premières œuvres de Chouinard. Des sons de cloches d'église. Une longue et belle jeune danseuse encore inconnue, debout au centre de la scène en fond de scène, seule, les deux bras dans les airs, qui saute sur place toute la durée de la pièce. Dix minutes? vingt? L'œuvre me séduit déjà. *Dimanche matin, mai 1955* : naissance de Marie Chouinard. Peut-on se mettre plus à nu sur une scène? Mais une fois qu'on a fait cela, comment aller plus loin?

Puis Chouinard a provoqué. Un artiste qui s'affirme provoque toujours, encore plus vrai dans le cas d'une artiste. Elle a fait pipi dans un musée et bien autre chose.

Puis *STAB (Space, Time and Beyond)*. Le corps badigeonné de rouge, des cothurnes aux pieds et une longue, très longue corne ou antenne sur la tête (l'image est connue); les sons du corps et de la voix sont amplifiés. Les gestes, les actions, les décisions, les pensées ne sont plus exclusivement l'apanage de Chouinard. L'interprète est investie d'un «état» beaucoup plus grand qu'elle : inaccessible totalement, indéfini et inépuisable. Pour atteindre cet «état», il faut l'ouverture et la liberté que seul

peut procurer le personnage. Chouinard, à ne se chercher qu'elle-même, aura vite atteint sa limite. En se prêtant corps et âme à ce personnage (l'expression ne peut mieux tomber), elle se permet, en tant qu'interprète, comme chez Fortier en solo, d'atteindre à l'universel, à l'infini et à l'indéfini. Elle nous permet, ce faisant, d'atteindre également à cet état de grâce comme spectateur.

Se prêter totalement au personnage plutôt que d'être réducteur, comme on peut le constater, ouvre sur une infinité de possibilités. L'interprète est libre, la personne en sécurité, et le personnage peut vivre au-delà des limites de la personne, tout en provoquant constamment les limites de l'interprète.

### **des personnages conférant une liberté d'action (ginette laurin)**

Toute une génération n'a pas connu les qualités d'interprète de Ginette Laurin. Elle fut remplacée au panthéon des plus grandes interprètes de la danse par les Bédard et Lecavalier, mais elle les a précédées. Si elle a su pousser aussi loin les qualités physiques de son style de chorégraphe et donc celles de ses interprètes, c'est beaucoup à cause de

Marie Chouinard dans *STAB (Space, Time and Beyond)* : «le corps badigeonné de rouge, des cothurnes aux pieds et une longue, très longue corne ou antenne sur la tête (l'image est connue)». Photo : Louise Oligny.



sa propre expérience. Ces qualités qui définissent d'abord et avant tout l'œuvre de Laurin atteignent presque toujours à une certaine théâtralité. Celle-ci, simple (par opposition à complexe), sert de prétexte à l'élaboration de l'œuvre; elle n'en devient jamais le cœur, puisque l'œuvre de Laurin, c'est d'abord la virtuosité des danseurs, la séduction du mouvement et les prouesses techniques. Pourtant, cette théâtralité, aussi simple soit-elle, permet aux interprètes de se situer (la plupart du temps) dans un lieu ou une action bien précise.

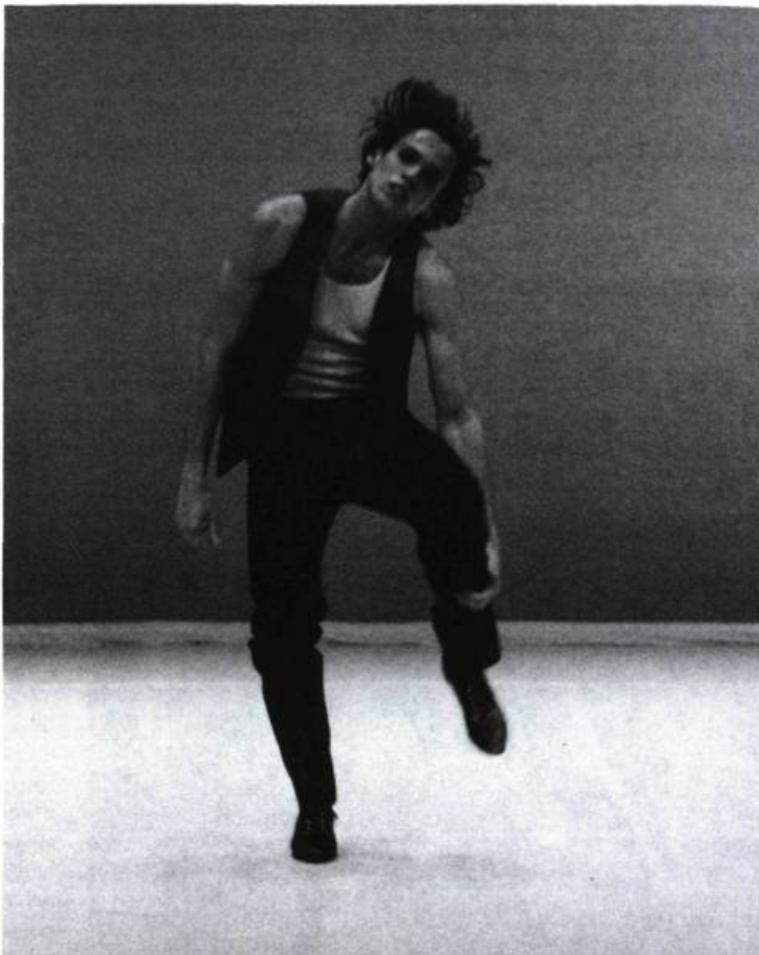
Espiègle dans *7 fois, passera* (1979), un solo qu'elle a créé et dansé elle-même. Une de ses toutes premières œuvres. Comme un enfant qui rigole dans le dos des grandes personnes. Laurin est la seule des cinq chorégraphes à avoir des enfants. À la création de *7 fois, passera*, ses deux premiers enfants sont encore jeunes. Ils l'auront certainement inspirée.

*La Stupéfiante Alex* (1983). Déjà les enfants sont plus turbulents. Ils sautent sur le divan et ont appris à faire des coups pendables. Le caractère physique de l'œuvre prime, mais cette atmosphère de pré-adolescence situe les interprètes et les libère. Laurin, qui n'a surtout jamais été taxée de faire de la danse-théâtre à cette époque (particulièrement lorsqu'on comparait ses œuvres aux œuvres contemporaines de Fortier ou aux miennes (elle a beaucoup dansé pour nous)), n'en utilisait pourtant pas moins des personnages bien réels. Elle avait bien compris que situer l'action et circonscrire les personnages lui donnait toute la liberté d'action nécessaire.

*Up the Wall, Crash Landing* et *Timber* constituent l'exception à cette règle. Trois œuvres exclusivement physiques. Le travail technique s'affirme, se précise et s'inscrit même dans une certaine plasticité.

*Don Quichotte* (1988). Comment faire pour aller plus loin, pour atteindre une autre dimension plus profonde et plus humaine de l'œuvre, sans en atténuer les qualités premières? (On atteint vite les limites quand on mise exclusivement sur le caractère physique.) C'est Laurin, la chorégraphe, qui a fait ce choix de l'utilisation du personnage de Don Quichotte comme véhicule à sa gestuelle débridée. Le résultat fut stupéfiant, et l'œuvre a connu le succès que l'on sait. Un phénomène a pourtant eu lieu, que la chorégraphe n'avait probablement pas prévu : sous le couvert du personnage, les interprètes ont pu pousser très loin leur interprétation de l'œuvre, malgré sa construction traditionnelle. Les rires démoniaques et la fureur n'auraient pu être rendus par des danseurs n'ayant qu'à exécuter des

Marc Boivin dans *Don Quichotte*. «C'est Laurin, la chorégraphe, qui a fait ce choix de l'utilisation du personnage de Don Quichotte comme véhicule à sa gestuelle débridée.»  
Photo : Ormsby K. Ford.



pas. On ne sait pas précisément comment elle a procédé. Qui des danseurs, qui de la chorégraphe, aura enrichi cette interprétation, aura donné de la chair au personnage? Le résultat pourtant est bien là. Quel Don Quichotte que celui de Marc Boivin!

### **d'un personnage, l'autre**

La manière de travailler le personnage et le degré de conscience même de son existence, qui peuvent varier radicalement d'un chorégraphe à l'autre (on l'a vu), semblent intimement liés à la forme de l'œuvre elle-même. Chaque chorégraphe semble procéder de façon individuelle, sans lien apparent avec les autres, ce qui n'a pas empêché le personnage de prendre une place peut-être de plus en plus importante dans les œuvres chorégraphiques. Personne ne crée en vase clos (chacun voit la dernière création de l'autre). Y aurait-il eu influence (surtout inconsciente)? Il semble que oui, et que cette manière plus ou moins consciente de traiter le personnage pourrait bien être partie de l'identité de la danse montréalaise qui (vu sa large diffusion) aura possiblement influencé la danse d'autres cultures.

Faut-il encore parler de danse-théâtre? Le terme est dépassé et correspond à un courant de la danse largement influencé par Pina Baush (mais qui existait bien avant elle) où le théâtre est surtout utilisé pour «faire de l'effet». Montréal aura créé, dans plusieurs cas, une sorte de matière chorégraphique hybride où le personnage est intimement intégré aux éléments plus traditionnels de la chorégraphie : gestuelle, composition, dynamisme, etc. Il est étonnant que ce soit la pièce la plus «dansée», *Don Quichotte*, qui, sous cet éclairage, corresponde le plus à une manière de faire de la danse-théâtre.

J'ai personnellement choisi de placer le tout sous le vocable de «Nouvelle Danse». Cette appellation en insatisfait plus d'un, y compris moi-même. Qui trouvera une appellation plus appropriée?

**daniel léveillé**