

Croisements cinétiques : Chouinard, Sink et Castello

Dena Davida

Numéro 72, 1994

Scènes et cultures

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28758ac>

[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

Davida, D. (1994). Croisements cinétiques : Chouinard, Sink et Castello. *Jeu*, (72), 83–90.

Croisements cinétiques : Chouinard, Sinha et Castello

Il nous faut une vision illimitée de la beauté,
qui englobe toute l'expérience humaine.
Deepri Gupta, chorégraphe

*Les Trous du ciel, une
chorégraphie de Marie
Chouinard (1991). Photo :
Cylla Von Tiedemann.*

Comme plusieurs grandes cités modernes, Montréal possède aujourd'hui un nouveau groupe de danseurs interculturels. Si, depuis longtemps, les chorégraphes occidentaux ont puisé leur inspiration dans des traditions de danse autres que les leurs, les emprunts à l'étranger ont habituellement pris la forme d'hommages respectueux à un passé supposément « primitif », voire de rêveries romanti-

ques sur des contrées lointaines et exotiques. La nouveauté vient de ce que le climat politique récent commence à placer nos danses classique et contemporaine davantage sur un pied d'égalité avec l'ensemble du monde de la danse.

À quelques stations de métro de chez soi, on peut maintenant assister à des spectacles de danse d'à peu près partout. Cette proximité a encouragé le mélange entre la danse contemporaine dominante — et particulièrement son caractère expérimental — et des formes traditionnelles qui se sont profondément enracinées au Québec (par exemple certaines danses espagnoles, africaines, sud-américaines et



indiennes). Si, pour l'instant, la pratique interculturelle se limite à un petit groupe de chorégraphes montréalais, la nature des échanges s'est complètement transformée. On voit maintenant couramment des danseurs contemporains étudier en profondeur d'autres cultures ou styles de danse, comme on acquiert une deuxième langue pour communiquer. Quant aux chorégraphes d'autres traditions qui ont immigré plus récemment, c'est peut-être le génie de la liberté artistique qui les a poussés à inventer des danses représentatives de leur nouvelle vie de Montréalais.

Marie Chouinard : vers une danse transculturelle

Le rideau se lève à la Place des Arts sur l'ode tribale *Trous du ciel* de Marie Chouinard. Nous sommes à la Mecque montréalaise de la danse-théâtre d'avant-garde, le Festival international de nouvelle danse, en septembre 1992.

Sept danseurs contemporains sont alignés épaule contre épaule, profondément accroupis, genoux écartés, les mains jointes au-dessus de leur tête pour former un triangle. Leurs torsos sont enveloppés d'amples maillots beiges attachés sur le pubis ; des touffes de poils tombent des têtes et des aisselles ; des dents et des paupières, recouvertes de parcelles métalliques, reflètent la lumière. La danse commence par un « ah » percutant des danseurs, amplifié par d'ingénieux micros sans fil fixés à leur tête comme des maxillaires rudimentaires. Sur le cyclorama au fond de la scène se lève un soleil symbolique.

Est-ce une allégorie fictive tirée du passé ou une spéculation sur le futur ? On sait (par le programme) que la structure narrative est inspirée par un conte inuit que Marie Chouinard a rapporté de ses voyages nordiques. J'ai toujours perçu cette artiste comme une sorte de chorégraphe archéologue, cataloguant des actions anciennes du monde entier qu'elle trouve en creusant loin dans « l'âme, l'esprit et l'organicité du corps », comme elle le dit, en quête d'un inconscient collectif cinétique. Chaque nouveau danseur devient un lieu de découverte spirituelle.

Cette danse évolue comme un rituel urgent, les danseurs jouant une série d'événements inévitables et cathartiques dans la vie d'une communauté fictive. Enchâssées dans les phrases chorégraphiques, on trouve des images des voyages de Marie Chouinard à Bali et au Népal, et des aperçus de gestes de danse d'Espagne, d'Amérique du Sud, d'Inde. Les voix et les corps agissent et réagissent simultanément, comme si mouvement et son étaient inséparables, régénérés dans le diaphragme. Les appels et les exclamations émanant des danseurs ressemblent à la partition sonore minimaliste d'un chœur d'espèces animales variées. L'expiration se fait avec un soupir aigu, le corps se contracte et se condense ; un percutant « Ping ! » provoque l'extension de la colonne vertébrale, tirant brusquement les membres vers le haut. En une vague démarche d'oiseau, les danseurs lèvent les mains dans le geste sinueux du flamenco, puis tendent les bras comme dans le bharata natyam (une forme de danse classique indienne). Ce troupeau fantastique, qui se déplace souvent à l'unisson, semble être une curieuse espèce sauvage qui aurait assimilé des comportements tirés des formes de danse les plus raffinées de l'homo sapiens.

Québécoise d'origine de « type caucasien », Marie Chouinard a toujours été une



[...] la rupture de la pureté stylistique est une résultante naturelle du projet des danseurs modernes et postmodernes de libérer le corps des codes classiques rigides.



iconoclaste parmi ses pairs chorégraphes. Sur le plan artistique, elle s'est d'abord liée avec des performeurs au cours des années soixante-dix. Il a fallu près d'une décennie au milieu montréalais de la danse pour accepter sa vision du corps primal, presque présocial. Le style et le contenu de sa danse sont complètement en marge de la danse-théâtre expressionniste qui a caractérisé la danse québécoise depuis *Refus global* (1948).

Par sa danse qui tend vers le courant du « World Dance », Marie Chouinard se place au centre d'un vif débat nord-américain sur l'appropriation culturelle, qui a particulièrement affecté le milieu fragile et fragmenté de la danse au Canada. Comme le dit Daryl Chin : « Déployer des éléments du système symbolique d'une autre culture est très délicat... Quand un tel usage passe-t-il pour de l'impérialisme culturel ? » Depuis plus de dix ans, j'ai perçu l'intégration culturelle dans son œuvre comme la quête humaniste d'un patrimoine biologique. Aussi ai-je été fort surpris de la réaction furieuse des diffuseurs américains à la réunion du National Performance Network (N.P.N.) de 1992, lorsque je leur ai montré sur vidéo un extrait des *Trous du ciel* : « Comment ose-t-elle voler une histoire aux Inuit ? »

Adoptant cette conception courante du racisme, certains reprochent aux artistes de la culture « caucasienne » majoritaire (encore que, ironiquement, les Québécois « blancs » se perçoivent plutôt comme privés de leurs droits, dans le contexte canadien) d'utiliser dans leurs œuvres des images provenant de cultures minoritaires. Cet argument a surgi en réponse aux changements démographiques en Amérique du Nord, et particulièrement dans les grands centres urbains, où les vagues successives d'immigrants ont radicalement diversifié le caractère culturel de la société. Au cœur de ce débat public, on trouve les questions politiques ayant trait à la liberté artistique, à la censure et au droit d'auteur.

Par exemple, en matière de chorégraphie, est-il souhaitable, ou même possible, à une culture (voire à un chorégraphe !) de « posséder » un certain ensemble de mouvements ? Les codes du ballet classique, et ceux de la danse moderne et postmoderne, sont-ils les seules sources d'inspiration autorisées en matière de mouvement pour les danseurs « blancs » euro-américains ? Quant aux créateurs « non blancs », trahissent-ils leur spécificité culturelle lorsqu'ils rejoignent le « courant principal », sur le plan de la forme et du contenu ? Dans quelle mesure un créateur en danse doit-il révéler ses sources d'inspiration, fussent-elles lointaines et subconscientes ? Si les musiciens ont fait du chemin en direction d'un concept de *World Music* basé sur une pulsation commune, du côté de la danse, conservateurs comme innovateurs affirment qu'il faut assurer l'intégrité de la danse traditionnelle, comme s'il s'agissait d'espèces menacées (plusieurs ont d'ailleurs survécu sous des dictatures communistes).

Le modèle actuel de *danse d'auteur* exige que chaque chorégraphe réinvente la danse en créant un univers chorégraphique original et cohérent². À mesure que se répand le

1. Daryl Chin, « Interculturalism, Postmodernism, Pluralism », *Interculturalism and Performance : Writings from PAJ*, New York, PAJ Publications, 1991, p. 94.

2. La source et le caractère de ce concept européen sont devenus clairs pour moi grâce à un article de Leonetta Bentivoglio, « Danse d'auteur », dans le magazine *Ballet international*, Cologne, septembre 1989.

transnationalisme et que les questions de culture prennent de l'importance, une multitude de formes de danses et de styles stimulent l'imagination des artistes. Aussi, je voudrais proposer que la rupture de la pureté stylistique est une résultante naturelle du projet des danseurs modernes et postmodernes de libérer le corps des codes classiques rigides. Déjà, dans son texte intitulé *la Danse et l'Espoir*, qui accompagnait le manifeste *Refus global*, la chorégraphe Françoise Sullivan proposait : « Avant tout, la danse est un réflexe, une expression spontanée d'émotions vivement ressenties. » Et en 1972, l'Américaine Yvonne Ranier déclarait tous les mouvements d'égal intérêt pour les danseurs, dans le manifeste minimaliste qui accompagnait sa chorégraphie *Trio A*. Veut-on vraiment imposer une ségrégation raciale éthique ou esthétique dans le studio de danse ?

Roger Sinha : chorégrapier le racisme

En créant son solo autobiographique *Burning Skin* en 1991, ce danseur chevronné — mais jeune chorégraphe — a présenté à Montréal le premier essai dansé sur le racisme. Roger Sinha se décrit comme un Canadien indo-arménien. Parmi ses ressources physiques, il possède la maîtrise de plusieurs styles de danse moderne, du karaté (ceinture noire) et du bharata natyam, qu'il fusionne en un seul style chorégraphique.

Mars 1992. C'est la série *Ascendanse* à l'Espace Tangente, une tribune pour les danses contemporaines influencées par les pratiques traditionnelles. L'étroit plateau peut à peine contenir l'énergie explosive de Sinha. Au cœur de sa danse se trouve l'histoire enfantine d'un petit garçon noir qui a plongé dans l'eau bouillante, croyant que cela le blanchirait. Sinha entre en scène comme un tourbillon, transformant les élégants mudras du bharata natyam en mouvements cinglants de coups de couteau. Pour ajouter à son personnage, il porte une volumineuse robe rouge et une coiffure à traîne. Son corps balaie l'espace et recombine librement les gestes traditionnels, jouant avec des variantes sur les trajectoires et les phrases dynamiques. À un moment, ce prélude devient une parodie

Roger Sinha en solo dans *Burning Skin*, une chorégraphie autobiographique créée en 1991. Photo : Steven Hues.



des clichés du ballet classique évoquant le karaté, et d'un bond, nous voilà dans le monde colonialiste occidental.

Puis, vient une parodie minutieuse mais embrouillée d'un goûter dînatoire anglais (*British high tea*). Des bouilloires électriques disposées en ovale commencent à bouillir, et Sinha pénètre dans le halo de vapeur, prenant la pose bien connue de Krishna. L'eau bouillante est versée avec soin dans une casserole, comme un rituel. Sinha continue à danser et se déshabille pour rester torse nu et en pantalon noir plissé. Il commence un monologue formé de souvenirs d'incidents raciaux vécus à l'école primaire, tout en retirant une chemise et une cravate mouillées de l'eau bouillante et en les endossant douloureusement sur sa peau nue. Une guitare électrique accentue l'agitation montante. La fin de la performance est âpre et troublante.

Sinha est né et a été élevé dans une culture mixte, indienne, arménienne, britannique et canadienne-anglaise. Il a plongé directement et délibérément dans le courant principal de la nouvelle danse montréalaise il y a plusieurs années, son approche athlétique attirant rapidement l'attention. Son tempérament ardent s'est avéré en accord avec l'esthétique expressionniste des chorégraphes québécois Jean-Pierre Perreault, Hélène Blackburn, Sylvain Émard et Irène Stamou. Tout en continuant à danser, il a commencé à créer des études chorégraphiques.

Ses premières impulsions se sont limitées aux conventions occidentales de la danse contemporaine. Puis, un jour, une forme d'autobiographie culturelle, *Burning Skin*, a émergé de sa psyché pour devenir une pièce de référence. Dans cet intense autoportrait, Sinha a réinvesti son intérêt pour le texte, les objets symboliques, l'athlétisme et le psychodrame. Ce mélange puissant lui a déjà valu de se produire à la fois sur des scènes d'art contemporain et dans des festivals de danse indienne.

Il semble exister littéralement des centaines d'artistes en Amérique du Nord qui se livrent à un travail mixte de ce genre. Sur le plan du contenu, les politiques de marginalisation, de diaspora, de fusion culturelle, d'identité ethnique et sexuelle sont devenues fort populaires, et le « danseur parlant³ » est maintenant une forme familière de spectacle. Mais *Burning Skin* est une curiosité à Montréal, où les danseurs contemporains se sont concentrés depuis plus de cinquante ans sur l'élaboration d'une danse québécoise distincte. Mis à part son intensité émotive, la pièce de Sinha ne peut être classée dans ce que Laurence Louppe a appelé de façon révérencieuse « l'école de danse contemporaine du Québec⁴ ». D'un point de vue historique, il est intéressant de noter que la « nouvelle danse québécoise », — comme les styles de « nouvelle danse » (postmodernes ?) d'autres pays occidentaux —, peut elle-même être considérée comme issue du ferment interculturel des courants d'Amérique et d'Europe centrale de la danse moderne précoce, lesquels s'intéressaient notamment aux cultures asiatiques.

3. C'est Lucy Lippard qui utilise l'expression pour désigner ce genre de performeur, et qui a élaboré une critique frappante du phénomène interculturel aux États-Unis dans *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990.

4. Laurence Louppe, *Québec New Dance*, Programme du Festival international de nouvelle danse 1992, Montréal, Éditions Parachute.

Sinha constitue aussi une anomalie aux yeux de plusieurs de ses collègues indiens traditionnels. J'ai assisté à Toronto, en 1993, au rassemblement d'une tribu internationale de danse : Kalanidhi, qui a organisé le festival et le colloque « New Directions in Indian Dance ». Il est vite apparu que ce groupe hautement qualifié de praticiens de la danse était profondément divisé entre la préservation et l'innovation, comme si ces deux questions s'excluaient mutuellement. La plupart des immigrants de première génération (au Canada et ailleurs) semblent enseigner la danse à leurs enfants avec une ferveur missionnaire, essayant de garder vivante la mémoire culturelle pour les futures générations d'Indo-Canadiens. Les autres se préoccupent d'adapter leur danse afin de trouver attention et appui chez leurs nouveaux concitoyens. Certains se sont aussi lancés dans l'expérimentation. Comme l'a dit la chorégraphe torontoise Menaka Thakkar : « Soyez créatifs et jouez avec la danse. » Ainsi, la représentation de *Burning Skin* a été perçue par certains comme prenant des libertés scandaleuses avec la forme classique ; pour d'autres danseurs indiens, souvent plus jeunes, par contre, Sinha est un modèle de réussite. Jusqu'à présent, Sinha paraît donc s'épanouir à l'intérieur de ses multiples identités culturelles, qu'il réunit fermement en une même identité « professionnelle » de chorégraphe.

Maria Castello : la réunion des corps du Nord et du Sud

Élevée en Argentine, Maria Castello a provoqué une mini-révolution parmi les chorégraphes montréalais au cours des séries Ascendanse l'an dernier, en mêlant des danses folkloriques latino-américaines et des esthétiques de la danse moderne nord-américaine en une série de tableaux inspirés de légendes. Le grand public et la communauté latino-américaine ont adoré, mais certains chorégraphes contemporains « sérieux » ont déploré ce caractère folklorique dans un contexte professionnel. Comme l'a déjà dit un photographe assistant pour la première fois à un concours de culturisme féminin : « L'œil n'est pas encore habitué. »

Dans tous les ministères à caractère culturel au Canada et au Québec, on s'appuie sur la notion d'artiste « professionnel » comme critère pour accorder un soutien de l'État. On conserve avec soin la notion paradigmatique voulant qu'il y ait un art élevé et un art bas, comme une sorte de système de classes artistiques. La plupart des danseurs folkloriques, ici, ne répondent pas au modèle d'artiste professionnel à temps plein, et leur pratique est généralement considérée comme une activité de loisir. Cela a récemment semé une certaine confusion au Conseil des Arts du Canada, car le Service de la danse est en voie d'ouvrir ses portes à « toutes les formes de danse professionnelle », y compris celles des autochtones. Ces derniers, naturellement, ont des critères bien différents de ceux que le Conseil a jamais pu considérer jusqu'à présent.

Pas de doute, Maria Castello parcourt les chemins d'une esthétique nouvelle, du moins pour les Montréalais, en naviguant entre la danse populaire et l'art. Mais, pour elle, ce processus de maillage entre des mouvements disparates est intuitif. Son corps a assimilé chaque type de danse avec lequel elle a été en contact, depuis la salle de bal jusqu'aux principes essentiels de Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*). Elle trouve aussi un intérêt particulier dans les possibilités de mouvement des musiciens et des autres participants non danseurs.

Salgo a caminar fut le résultat d'une commande proposée à Maria Castello par le diffuseur de danse contemporaine Tangente et Baru, une association montréalaise de danse panaméenne ayant une mission pan-latino-américaine. Elle était sans doute l'artiste montréalaise la plus susceptible de jeter des ponts entre les deux milieux. Son premier défi fut de gagner la confiance de ses danseurs formés au folklore, qui ont commencé à répéter pour ce spectacle avec inquiétude. (« La danse moderne ? N'est-ce pas là où tout le monde se met nu et se fait jeter de l'eau ? ») Après avoir constitué un groupe stable, elle a commencé à développer un style et une structure aptes à soutenir son intérêt tout en mêlant des danses disparates de plusieurs cultures latino-américaines. La chorégraphie finale évoque, à mon avis, les travaux d'inspiration antillaise de la danseuse américaine moderne Katherine Dunham. Mais Maria Castello est née plus d'un demi-siècle plus tard ; c'est son amour postmoderne du collage et du pastiche qui

Maria Castello dans *Xóchitl*,
présenté dans le cadre de la
série Ascendanse en 1993.
Photo : Alain Comtois.



l'amène à créer un pays chorégraphique où des combinaisons et des fusions improbables peuvent coexister.

Pour *Salgo a caminar*, la boîte noire de l'espace scénique s'illumine d'un panorama de légendes et de mythes dansés, réunis par des transitions sans faille, comme s'il s'agissait d'une seule histoire continue. Un motif stylistique semble traverser le spectacle, celui de l'alternance entre des mouvements pulsatoires sensuels et des actions d'un dynamisme brusque et percutant.

L'histoire commence avec une femme en jupe longue tournant sur elle-même, entourée par quatre danseurs « indigènes » battant le rythme à l'unisson. Ils sautent, tapent du pied et tournoient en un cérémonial de plus en plus rapide. Enfin, les danseurs s'écroulent, et dans ce calme paysage, deux percussionnistes entrent pour réchauffer la scène par un battement endiablé de tambours et de pieds. S'ensuit un merveilleux solo masculin de mouvements de descentes en piqué et de plongeurs, prélude à un sextet de séduction. Trois femmes tournoient sur la scène comme des toupies, leurs partenaires masculins les ayant déballées de leurs longs sarongs à traîne bleus qui ruissellent derrière elles comme des vagues. L'effet se situe entre l'*art nouveau* et le flux et le reflux enjoués de l'improvisation contact.

Maria Castello (qui danse aussi dans sa pièce) élabore ensuite un duo-contact taquin en spirale du genre « attrape-moi et je t'attraperai » ; enfin, un second couple recrée la moiteur d'une scène de séduction de type danse sociale par un dialogue de hanches palpitantes. Un duo masculin batailleur, également d'inspiration contact, clôt cette partie de courtoisie ritualiste. La dernière série de tableaux débute par un solo de Maria Castello, inspiré par l'artiste mexicaine Frida Kahlo. Elle évoque la biographie tragique en une série de phrases symboliques, tandis que sa jupe folklorique se transforme en une mantille et un voile. Ne portant plus qu'un maillot orné de deux bâtonnets de métal, elle devient le cerf que l'on chasse dans une des légendes les plus populaires d'Amérique latine. La finale est l'inévitable danse de la mort, qu'elle a chorégraphiée en sinistre quintette encapuchonné.

À la fin des quarante minutes denses de *Salgo a caminar*, j'ai eu l'impression d'avoir assisté à un survol abrégé de thèmes et de styles latino-américains, vus par une chorégraphe contemporaine doublée d'une anthropologue. Avec un point de vue humaniste, comparable à celui de Marie Chouinard, Maria Castello cherche aussi des liens : dans ce cas-ci, ceux de ses compatriotes latino-américains. En tant que néo-Québécoise, elle ne craint pas l'assimilation culturelle, assurée qu'elle est de sa propre hybridation. Et comme chez d'autres danseurs « multi-chorégraphiques » (ceux qui ont maîtrisé plusieurs formes et styles de danse), on trouve au cœur de sa recherche la foi en une essence transcendant la danse, qui fonde sa pratique en lui donnant le sentiment d'une mission chorégraphique bien définie. C'est cette présence d'une essence qui semble permettre à des danseurs traditionnels d'ici de s'aventurer dans l'expérimentation contemporaine sans craindre de perdre leur passé. C'est dans des œuvres telles *Salgo a caminar* que tradition et innovation non seulement coexistent, mais fusionnent en un seul objet. ♦

Traduit de l'américain par **Michel Vaïs**