

La disparition du texte dans la danse

Entretien avec Ginette Laurin et Stéphanie Jasmin

Guylaine Massoutre

Numéro 126 (1), 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23945ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Massoutre, G. (2008). La disparition du texte dans la danse : entretien avec Ginette Laurin et Stéphanie Jasmin. *Jeu*, (126), 146–151.

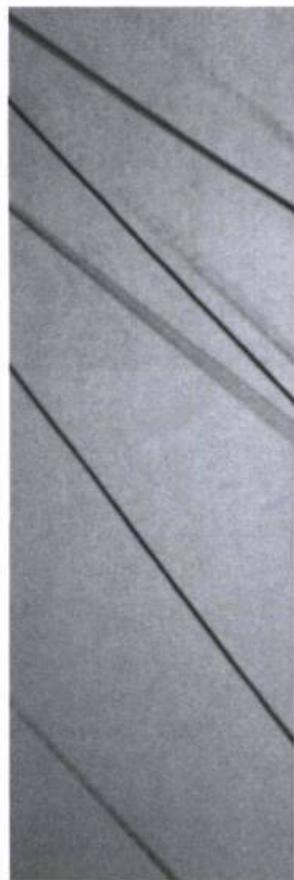
La disparition du texte dans la danse

Entretien avec
Ginette Laurin et Stéphanie Jasmin

Ginette Laurin, chorégraphe et directrice d'O Vertigo, et Stéphanie Jasmin, metteuse en scène, dramaturge et codirectrice artistique d'UBU, ont collaboré dans la pièce *Étude #3 pour cordes et poulies* de Laurin (2007). Cette chorégraphie, pièce pour huit danseurs créée en mars 2007 à la Place des Arts, se compose d'une série de jeux avec des cordes, métaphore évidente des liens en couple, en solo ou en groupe, qui interroge la nature et la place du singulier dans l'interrelation. Il s'ensuit une série de tableaux d'une grande beauté, qui utilisent les corps dansants comme des marionnettes, manipulées au bout de cordes et soumises aux tensions de ce qui les lie et relie¹.

À l'origine de cette étude chorégraphique, *Textes pour rien* de Beckett² a servi d'outil d'investigation, sous forme de lecture réfléchie, d'échanges entre les partenaires du processus de création et de propositions dansées. La fécondité du texte beckettien s'est en effet imposée à la dramaturge pour servir l'intention artistique de Laurin. Or, de cette étape d'élaboration artistique, il ne reste de tangible qu'un écho brouillé de ces *Textes pour rien*, quelques secondes en voix *off* dans la représentation. Le texte a donc disparu, devenant une de ces « traces », concept proposé par Laurin depuis quelques années pour qualifier ses recherches en danse, comme on a pu le voir dans l'installation *la Résonance du double*, présentée au Musée d'art contemporain.

La création chorégraphique chez Laurin s'inscrit dans une démarche d'approfondissement. Forte d'une théâtralité qui colore son travail depuis toujours, sans pour autant intégrer de texte, Laurin a fait appel à Stéphanie Jasmin, qui proposait un atelier de création, intitulé Labo n° 6 : Corps-littérature, au Centre de création O Vertigo en avril 2006. À partir de la mise en espace et en voix de fragments du texte beckettien, il s'agissait d'évaluer dans quelle mesure l'écriture réglée de Beckett se prêterait à la rythmique de Laurin. Ce fut là un apport dramaturgique important : de ce processus est née la fusion très subtile du texte joué et de la danse. Nous rencontrons ces partenaires en création pour éclairer le processus.



1. Voir également le compte rendu d'Ariane Fontaine, « Univers de liens », dans *Jeu* 124, 2007.3, p. 40-41. NDLR.

2. Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1950, 1958, 222 p.

Pourquoi ce titre, Étude #3 pour cordes et poulies ?

Ginette Laurin – J'ai créé *Étude #1 (avec tables et chaises)* en 1983, avant de fonder O Vertigo, et *Étude #2 (avec tables et chaises)* en 1984, où je dansais avec Louise Bédard, Gilles Simard et Kenneth Gould. Tout se passait autour d'éléments scéniques avec lesquels je jouais, comme le poids des meubles et leur disposition, la mise en situation provoquant des rencontres entre les individus. Je voulais voir comment une danse pouvait s'inscrire dans un tel contexte. *Étude #3 pour cordes et poulies* est un titre simple, minimal, qui m'est venu alors que Beckett et ses personnages étaient présents dans le travail de création. Je ne voulais pas de titre qui faisait référence à un état psychologique, physiologique ou émotif, même si c'est présent dans ma chorégraphie. Comme dans une étude de style, l'idée de la corde m'a semblé l'élément central et moteur de la pièce : au-delà de l'exécution, la corde comporte une symbolique.



Étude #3 pour cordes et poulies, chorégraphie de Ginette Laurin (O Vertigo, 2007). Sur la photo : Michelle Rhode. Photo : Ginette Laurin.

Stéphanie Jasmin – Il ne fallait pas redoubler un imaginaire par un titre évocateur, ni ajouter de sens à Beckett, si nous utilisions *Textes pour rien*. Une neutralité était nécessaire, parce qu'il y avait une forme de collusion avec Beckett. *Passare*, *Luna* sont des titres qui renvoient directement à un univers. Dans *Étude #3 pour cordes et poulies*, la corde tisse les champs de tension entre les interprètes, qui deviennent des petits personnages de ce monde-là, en soi. Tel est cet univers poétique, et non un autre, avec son histoire, sa narrativité, ses précisions de lieux et de temps, ainsi que ses thèmes.

Quel rapport cette chorégraphie tisse-t-elle entre les cordes, les corps et les mots de Beckett ?

S. J. – Chez Beckett, l'image concrète du corps-objet est déjà un lieu. Les jarres de *Comédie*, par exemple, contiennent l'état global des corps, leur voix, leur monomanie, leur impossibilité de rencontre, leur séparation définitive, leur presque-mort. Beckett nous amène dans la dichotomie entre le corps et l'esprit.

On peut suivre deux voies, celle d'un corps qui parle avec un esprit ailleurs ou l'inverse. La corde, chez Ginette Laurin, entraîne quelque chose de similaire, une limite dans la physicalité. C'est un rapprochement possible avec l'œuvre de Beckett, sans que les tableaux de Ginette la mettent jamais en scène. Dans l'atelier d'exploration

chorégraphique, elle a utilisé des cordes par intuition, pour travailler l'aléatoire et sortir d'un système de conventions en faisant entrer le hasard. Dans mon travail de dramaturge, je me sers aussi de mes intuitions : il ne s'agit pas de documenter la pièce, mais de faire surgir des convergences entre des univers.

Nous nous sommes mises à lire ensemble *Textes pour rien*, car la parole fournie de Beckett porte sur l'acte de création et les rapports du créateur avec le monde qu'il crée. Dans cette œuvre, une voix se cherche un corps. Elle évalue la position dans laquelle elle se trouve, jusqu'à se rendre compte qu'elle se situe dans un lieu où beaucoup de petites âmes sont en quête d'un corps où entrer et habiter. Cette démarche n'a rien de métaphysique. La parole crée un rapport à l'espace et au temps, et ceux-ci se recomposent en elle. Cette lecture est ainsi devenue un terrain fertile pour les interprètes, où des intuitions se complètent et favorisent de libres explorations. Des réseaux poétiques se créent, très organiques, sans être jamais des analyses textuelles.

Nous avons aussi travaillé séparément, Ginette et moi. J'ai choisi trois interprètes, et nous avons déchiffré trois textes, leurs récurrences poétiques et leurs obsessions. Le vertige vient de ce que, obscurs au départ, ils dévoilent leur humanité, leur sensorialité. La grande difficulté de rendre une voix qui ne peut pas s'arrêter ni prendre le temps de penser a surgi. Les danseurs ne peuvent pas atteindre tout à fait ce travail d'acteur, si exigeant, car il nécessite une immersion propre. Mais l'exercice, joint aux films que nous avons visionnés, a sédimenté ce qui émerge de l'intérieur des corps. Comment ne pas être fasciné par la bouche de Danièle Panneton dans *Pas moi*² ? Ce monologue d'une simple bouche a bouleversé les danseurs ; ils ont imaginé le parcours de l'actrice virtuose, qui réussit à incarner tant d'états, avec rapidité et précision. Ils transposent cet art d'interprétation dans leur danse.

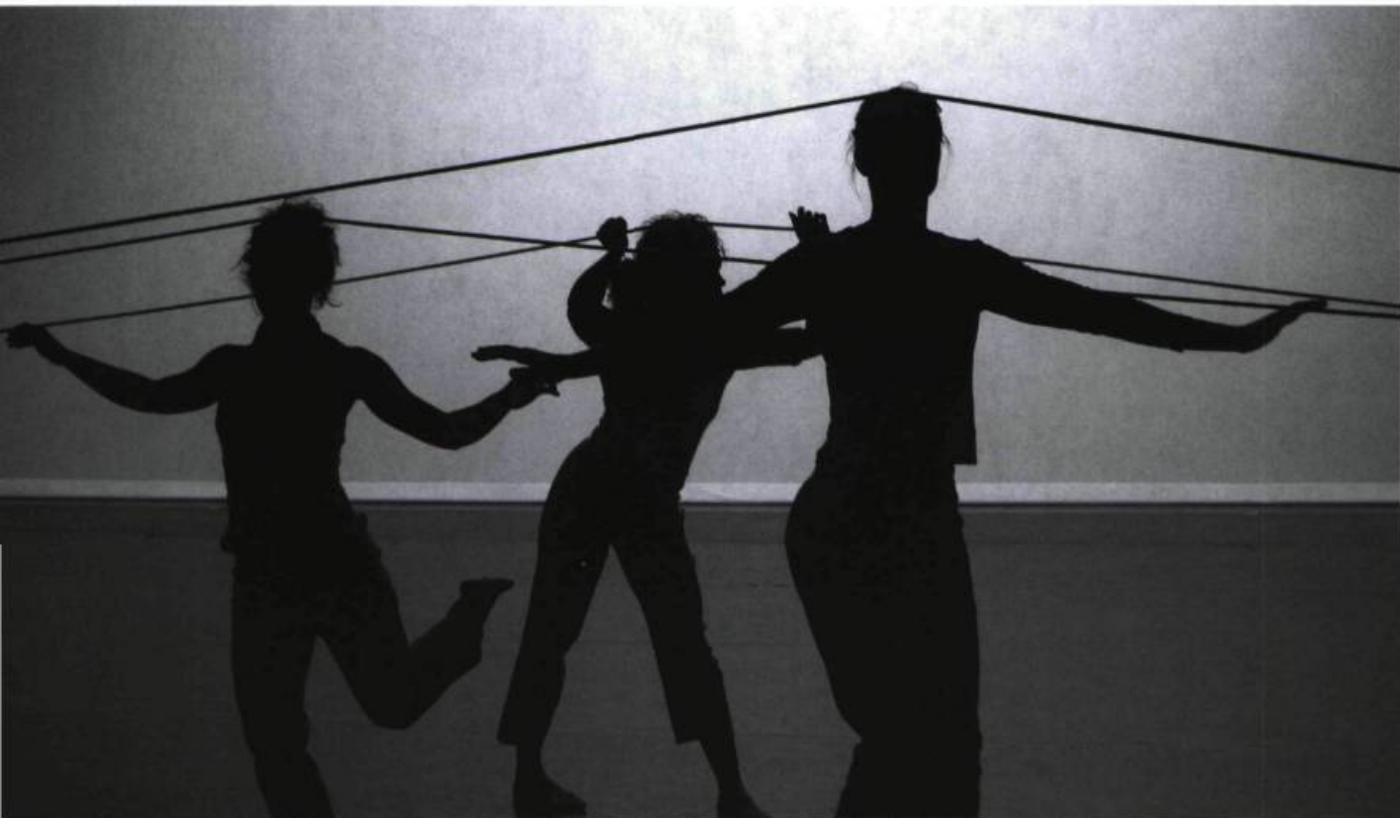
Un tel dialogue avec l'œuvre – ces translations poétiques entre le corps et l'esprit – mène au détachement voulu. Mais nous nous sommes rendu compte qu'il fallait garder une distance entre la danse et Beckett, car les personnages, en se dotant d'un statut particulier, se chargeaient d'une histoire. Or, ce n'était pas le souhait de Ginette.

Ces Textes pour rien révèlent-ils un sens divergent ou excédent par rapport à la chorégraphie ?

G. L. – Les interprètes ont gardé la trace d'une certaine histoire beckettienne et, plus précisément, du travail sur le texte de Beckett. Par rapport à d'autres pièces de mon répertoire, la trace de référent est ici plus épurée. Que les danseurs s'abandonnent à l'humanité d'un personnage, à son intériorité et à sa solitude crée des résonances dans la chorégraphie et dans l'interprétation.

S. J. – C'est la première fois que j'accompagne Ginette Laurin comme dramaturge ; j'avais à décrypter son langage chorégraphique, pour développer ce que j'avais perçu

2. Pièce de Beckett, mise en scène par Denis Marleau (UBU/Quat'Sous, 1994). NDLR.



Étude #3 pour cordes et poulies,
chorégraphie de Ginette Laurin
(O Vertigo, 2007). Photo :
Ginette Laurin.

auparavant et pour évaluer s'il convenait d'en sortir. Beckett a servi de miroir, tout en permettant d'approfondir ce langage et de le faire diverger.

Laisse, j'allais dire laisse tout ça. Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. Il va y avoir un départ, j'en serai, ce ne sera pas moi, je serai ici, je me dirai loin, ce ne sera pas moi, je ne dirai rien, il va y avoir une histoire, quelqu'un va essayer de raconter une histoire. [...] Ici, partir d'ici et aller ailleurs, ou rester ici, mais allant et venant. Bouge d'abord, il faut un corps, comme jadis, je ne dis pas non, je ne dirai plus non, je me dirai un corps, un corps qui bouge, en avant, en arrière, et qui monte et descend, selon les nécessités. Avec des tas de membres et d'organes, de quoi vivre encore une fois, de quoi tenir, un petit moment, j'appellerai ça vivre, je dirai que c'est moi, je me mettrai debout, je ne penserai plus, je serai trop pris à tenir debout, à me tenir debout, à changer de place, à tenir le coup³ [...]

G. L. – La corde aide à créer l'espace, à montrer sa verticalité, son horizontalité. Cet objet est aussi un espace en soi, plus petit, autour duquel on peut jouer, en dehors du grand espace de la boîte scénique. C'est un élément de construction. Je peux créer des jeux entre des corps, mais cet élément externe constitue une troisième matière dans la dynamique, dans les rythmes et la nature même des interactions.

3. Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 143-144.



Comment les images poétiques ou dramatiques de la danse naissent-elles ?

G. L. – Je travaille habituellement en studio sans parler ; en danse, on se met en action, dans un état de mouvance. Cela me vient d'ordinaire à partir de quelque chose de simple, une image, par exemple. Je crée le mouvement de façon automatique, sans démontrer aux interprètes chaque moment, mais en passant d'un mouvement à l'autre sans m'arrêter. Je filme ce « magma » de mouvements, et les interprètes l'apprennent à partir des images vidéo. Je travaille également en improvisation, en sélectionnant des formes, plus détachées.

Dans cette pièce-ci, chaque tableau a sa mécanique propre. Quand, en studio, on commence à lire un tableau qui se forme, on peut organiser des thématiques, soit à même les mouvements, soit par ce qui les inspire. Par exemple, ici, j'ai eu l'imagination de têtes entourées de cordes. J'ai décidé de travailler la polarité des tiraillements par les cordes avec la lumière, en créant une douche de lumière ; mais cette exploration aurait pu déboucher sur d'autres images scéniques.

Étude #3 pour cordes et poulies, chorégraphie de Ginette Laurin (O Vertigo, 2007). Sur la photo : Brianna Lombardo, Robert Meilleur et Jamie Wright. Photo : Ginette Laurin.

Ce serait si facile. Être enfoui dans cette chair-là ou dans une autre, dans ce bras que serre une main amie, et dans cette main, sans bras, sans mains, et sans âme dans ces âmes tremblantes, à travers la foule, parmi les cerceaux, les ballons, qu'y a-t-il là qui ne va pas⁴ ?

S. J. – Une image doit se préciser. Cela se fait soit à partir des réactions de la chorégraphe, soit par ce que je lui apporte, comme rapports entre les images de la création en cours. La relation avec l'autre intervient dans la création. Il m'est possible de pousser le travail ailleurs, par exemple de provoquer la chorégraphe à aller vers les relations sadomasochistes que la corde suggère. Je dois être à l'écoute et proposer des allers retours qui ne soient pas de l'ordre de l'analyse ni du jugement, mais d'un accompagnement graduel dans la construction, l'œuvre étant inconnue d'avance. J'interroge les réseaux poétiques qui se constituent. La corde a bien soutenu l'exploration de l'aléatoire par les danseurs, comme par nous qui les observions.

G. L. – La corde coupe les trajectoires. Elle détermine aussi les tensions et la violence entre partenaires, un univers de rapports qui m'est familier, car je crée peu de solos. On saisit toutes les évocations du lien, du cordon ombilical à la suspension chère à tout chorégraphe, la lutte contre la gravité. La mort est présente ; des entraves, le chaos surgit. L'aléatoire débouche sur un chaos final.

C'est un travail exigeant, qui peut être dangereux. Les cordes, très longues, nécessitent un synchronisme parfait entre manipulateur et pantin, de sorte que c'est le manipulateur, en arrière, qui danse, avec de grands mouvements, alors que la poupée manipulée s'agite très doucement. L'harmonie suppose un réglage sur des fractions de seconde, en plus d'une souplesse extrême. L'absence de blessures repose sur la communication entre les partenaires.

Des traces, elle veut laisser des traces, oui, comme en laisse l'air parmi les feuilles, parmi l'herbe, parmi le sable, c'est avec ça qu'elle veut faire une vie, il n'y aura pas eu de vie, il n'y aura pas eu de vie, il y aura le silence, l'air qui tremble encore un instant avant de se figer pour toujours, une petite poussière qui tombe un petit moment⁵.

S. J. – Précisément, le texte intervient. Nous avons travaillé chez Beckett les états de demi-sommeil, où l'âme n'est plus tout à fait dans le corps. Ce n'est pas un abandon inerte, mais l'endormissement du corps qui ne quitte pas sa structure osseuse. La danse joue avec cela. ¶

4. *Ibid.*, p. 151.

5. *Ibid.*, p. 216.