

Danse avec le conte

Guyllaine Massoutre

Numéro 131 (2), 2009

Conte et conteurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1283ac>

[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

Massoutre, G. (2009). Danse avec le conte. *Jeu*, (131), 136–142.

GUYLAINE MASSOUTRE

DANSE AVEC LE CONTE

La fiction narrée se présente sous mille formes, parmi lesquelles les contes. Et dans ces contes, la forêt des mots s'écarte parfois, pour qu'une parade advienne dans la clairière. Comme si danser était un détail hyperbolique, échappé de la gestuelle éludée du conteur, le recours du conte à la danse est réversible : telle que jadis, en ses intermèdes dansés, la comédie classique se donnait un autre tour, la danse actuelle marie sa sobriété, forte de la présence de l'interprète, à la récitation monologique et poétique du conteur, lequel ne s'interdit nullement de soulever son rêve du dedans.

Ils sont nombreux, ces performeurs sans complexe – comme Cindy Sherman, experte en métamorphoses, ou Jan Fabre, touche-à-tout des décalages provocants, ou Sophie Calle, en Belle au bois dormant installée dans un lit de princesse au sommet de la tour Eiffel, qui y écoutait des contes lors d'une Nuit blanche en 2003 – à avoir détourné le mode oral de la littérature en matériau intime de leur art. Louise Bourgeois et Annette Messager, artistes visuelles, ont mis en abyme la vie d'enfant dans leurs performances. En aérant l'anecdote autobiographique et leurs âmes angoissées par des incursions dans le domaine imprenable des contes, elles ont surexposé leur art aux fantasmes immémoriaux. De même, l'expression dansée du conte, faisant fi de sa tradition statique, déconstruit la présence et le geste. On y joue entre la surprise et la démonstration, car, en soutenant l'activité corporelle d'une trame narrative, on fait davantage que placer de la musique en bruit de fond.

TABLEAUX VIVANTS QUI PARLENT

Dans *Je suis sang (conte de fées médiéval)* (2001), présenté à Avignon, Fabre livrait sa version chorégraphique d'un archétype médiéval, conté en images vivantes et en puissants tableaux. Dans *l'Histoire des larmes et la Vérité nue*, installations vivantes de sa compagnie théâtrale Troubleyn/Jan Fabre, il jouait avec des univers clownesques et grandguignolesques. Ses charivaris postmodernes accompagnent de grands jets critiques : la culture populaire s'y entrelace à des narrations dansées et à des danses narratives, sur une voie qu'on dirait issue de Warhol et prolongée dans l'esprit de Forsythe, tandis qu'une déconstruction politique, ironique et esthétique y trouve son plaisir et son sens. Le chorégraphe pousse ainsi la recherche organique, où sa curiosité, telle celle du Chaperon rouge, guide l'improvisation et l'expérimentation jusqu'à confronter les loups.

Ainsi retrouve-t-on le conte : à faire confluier la peinture, le cinéma, l'anatomie du corps humain, l'écriture et la performance dansée, la parole archétypale s'éveille dans l'imaginaire. Inversement, les structures héritées du conte fournissent un cadre commode pour magnifier le moi créateur et dansant, au même titre que les images d'art (publicités, tableaux, natures mortes, etc.) offrent un réservoir sans fin d'épisodes drôles, dramatiques ou oniriques, qui inspirent les danses et les fictions.



Je suis sang (conte de fées médiéval) de Jan Fabre (2001).
Sur la photo (à l'avant-plan) :
Heike Langsdorf et Cedrick
Charron. © Wonge Bergmann.

Autre figure incontournable des danses avec le conte : mythomanie, obsessions, fantasmagories, Pina Bausch a présenté des mémoires vives en *patchwork*, comme ce *Barbe-Bleue* de 1977. Comme Forsythe et Fabre, Bausch crée un théâtre dansé, affranchi de la cohérence narrative. La narration n'y occupe plus la place primordiale, mais elle complète les arts du corps, démentant alors les principes de Propp et ses invariants du conte : on peut danser les contes populaires, le merveilleux et l'effroi, en bouleversant séquences, personnages, fonctions ; le motif est conservé, la transgression revue et repensée.

Du *Lac des cygnes* à *Giselle*, le livret classique offre le support sur lequel se greffe la danse. L'art contemporain la libère du conte : on comprend que ce sont les interprètes qui font l'art du conte : ils livrent en scène plus que des personnages, eux-mêmes singuliers, travestissant l'histoire de leur propre humanité. Une fois les conventions ôtées et le magistère gommé, la perception simultanée et librement recomposée tant par le chorégraphe que par le spectateur autorise les chorégraphes à puiser librement dans le répertoire généreux des contes, à leurs référents monstrueux à l'histoire réelle, comme aux faits de société et aux mésaventures de la vie.

CONTES DANSÉS AU QUÉBEC

En danse contemporaine, la matière organique du corps interne est parfois si brute qu'un sous-texte semble animer sa fébrilité, sa motricité créatrice. Objet inquiétant, puisque l'œil est impuissant à accéder à ces réalités vivantes, l'impression d'une réalité vécue, une mémoire urbaine, déporte l'imaginaire corporel vers notre souvenir des contes. Telle est l'expérience intime et mystérieuse, proposée par Alain Francœur et Dominique Porte dans *Un homme et une femme*, créé en 2007 sur l'opéra *Barbe-Bleue* de Bartók (1918), d'après le livret de Balázs. Comme si une histoire était sur le point de se dire, les corps dansants se meuvent dans un espace interne contraint, minimal, informulé, que la collectivité sensible perçoit comme atteint, parfois blessé et chargé. La danse questionne subtilement cette présence au monde. Des énergies grondantes y déploient des rituels sobres et des énergies individualisées, qui mettent en place des dispositifs radicaux d'affirmation de soi, sans qu'il soit nécessaire que les interprètes interagissent en scène. On a affaire à un spectacle dirigé vers le public, qui fait sentir chaque être, par son corps à l'écoute de l'étrangeté musicale. La peur, la crainte, la curiosité, le danger dans le conte de *Barbe-Bleue* font imaginer les forces perçues dans cet environnement chargé. Avec ces artistes inspirés par des états latents, toujours justes, jamais démonstratifs ni illustratifs, on plonge à l'intérieur des grandes constellations d'angoisses inconscientes, dans le labyrinthe des châteaux, entre les portes ouvertes et fermées, au cœur des relations impossibles et hostiles entre un châtelain moult fois veuf et sa jeune épouse, qui découvre les vestiges de secrets venus d'un mystère très ancien.

Sur les glaces du Labrador
de Sarah Chase
(Montréal Danse, 2008).
Sur la photo (à l'avant-plan) :
Benoît Leduc.
© Valérie Simmons.

Bird, de la Canadienne Sarah Chase, présenté par Danse Danse en 2005, a été un autre moment inoubliable d'imaginaire et de sensibilité sociale, une autofiction délicatement contée et dansée, en un art hybride de *spoken words*, moins illustratif qu'intime et personnel. On l'a revue, captivante, au FTA en 2007, dans *A Certain Braided History*, partageant une double histoire d'enfance croisée avec l'interprète Andrea Nann. En 2008, elle est revenue à Montréal, invitée par Montréal Danse, diriger et présenter *Sur les glaces du Labrador*, sa dernière complicité, fort réussie, entre danse, interprètes et univers conté – un domaine que lui a ouvert, disait-elle, Benoît Lachambre. La chorégraphe s'est dotée d'un langage gestuel qui évoque en silence ce qu'elle narre avec un naturel égal à son aisance : sa vie, des anecdotes, des histoires entendues, celles qui l'environnent. Dans sa dernière pièce, sept interprètes, Dominic Caron, Maryse Carrier, Annik Hamel, Rachel Harris, Benoît Leduc, Manon Levac et Frédéric Marier, endossent cette esthétique de maturité : ils racontent et dansent, chacun pour soi, un épisode marquant de leur vie. Pour Hamel, c'est l'image de son père aviateur qui est venue ; dans un conte d'enfance, Leduc s'est déjà pris pour un shogun, malgré son diabète ; Levac et Carrier se sont tournées vers la chanson. Marier a eu un grand-père sauveteur d'aviateurs, par exemple. Mémoire et monologues disparates cherchent l'émotion dans le corps, une ethnologie incarnée par la présence active, les hasards qui se recourent, les partages inouïs.

Tout solo a un aspect de conte. L'attention qu'il requiert ressemble à l'écoute des non-dits lors d'un dévoilement intime. Lorsque Sarah Chase chorégraphie *The Disappearance of Right and Left*, une pièce écrite et interprétée par Peggy Baker, au premier Festival TransAmérique



de mai 2007, la superbe danseuse torontoise, qui évoque douze moments-clés de sa vie, dont l'accouchement de sa sœur, range sa parole du côté de la gestuelle sobre qui ébranle son corps majestueux en motions minimalistes. On retrouve en elle, ressuscité par Chase, son ancienne élève, un goût du théâtre vers lequel Baker s'était initialement dirigée avant de devenir danseuse. C'est une surprise pour son public, qui connaît chez celle-ci, outre sa timidité, cette formidable capacité de conversation organique qui charpente son corps.

CE QUI N'EXISTE PAS SE DANSE

« Une chose dont on ne parle pas n'a jamais existé », écrivait Oscar Wilde. Inversement, la danse fait exister ce qu'on ne peut pas dire. Chez Ginette Laurin et O Vertigo, omettre les références aux contes, dans toute l'œuvre monumentale, ferait perdre une dimension essentielle à l'imaginaire dansé de sa chorégraphe. Les contes lui ont donné une dramaturgie, des émotions, des psychodrames, sans que rien ne soit jamais narré. Dans un tout autre registre, Martin Bélanger, avec son spectacle *Spoken Word/Body*, présenté à l'Agora de la danse en 2009, comme dans *Grande Théorie unifiée*, qu'il a donné au FTA en 2008, le performeur utilise le récit de vie entre les gestuelles, de plus en plus minimales, jusqu'à s'écarter de la danse. Ce mélange de genres compose l'essentiel de ses pièces, depuis qu'il a travaillé, dans les années 90, avec Jacob Wren entre autres, à des performances brutes du corps.

Du côté du jeune public, l'association danse et conte est désormais fréquente. Le surnaturel volant de la chasse-galerie se prête à rejoindre les aspects immatériels de la danse, qu'elle s'adresse aux enfants ou aux adultes, curieux de ce qui puise dans l'inédit, l'invisible, le fugace et l'impalpable ressentis. Pour les enfants, la chorégraphe Héléne Langevin et sa compagnie Bouge de là ont réalisé, en 2008, une adaptation dansée d'un conte de Dominique Demers (2000), intitulée *Vieux Thomas et la petite fée*, sur une musique de Bernard Falaise¹. En un propos didactique, la pièce réunissait la poésie du conte et sa morale, à savoir que les fées venues de la mer peuvent y entraîner les vieux messieurs sans que cette issue fatale soit un drame.

Autre pièce dansée, dans *le Cabaret dansé des vilains petits canards*, présenté à Tangente en 2008, Héléne Blackburn interroge la joie de grandir et de découvrir son identité, une fois dépassée l'impression adolescente qu'on ne s'aime pas et qu'on ne se connaît pas. Entre le mime et la comédie, la danse énergique à laquelle Blackburn nous a habitués éclate en une cascade d'images, heureuse combinaison de paroles et de danse entre un cygne blanc et un oiseau noir, empruntés au conte d'Andersen *le Vilain Petit Canard* et au ballet *le Lac des cygnes* d'après Tchaïkovski. Ce cabaret dansé par trois interprètes, au-dessus d'un piano, permet qu'alternent des chansons, composées par Georges-Nicolas Tremblay, et de brefs numéros dansés, sur des airs de Laurier Rajotte. Ce conte de notre époque, joyeux, astucieux, plein de talent et d'intelligence, nous rappelle que Blackburn a créé en 2006 un *Barbe-Bleue* également décapant.



Vieux Thomas et la petite fée d'Héléne Langevin (Bouge de là, 2008). Sur la photo : Ève Boissonnault et Guillaume Chouinard. © Rolline Laporte.



Le Cabaret dansé des vilains petits canards d'Héléne Blackburn (Cas Public), présenté à Tangente en 2008. Sur la photo : Georges-Nicolas Tremblay et Kyra Jean Green. © Nicholas Minns.

1. Voir l'article de Raymond Bertin, « Mer intérieure », dans *Jeu* 129, 2008.4, p. 29-30. NDLR.



2. Andrea Boardman, Xuan Cheng, Talia Evtushenko, Mistaya Hemingway, Keir Knight, Bernard Martin, Dominic Santia, Jason Shipley-Holmes et Zofia Tujaka sont les neuf danseurs de *Amjad* en 2009. Gavin Bryars, David Lang et Blake Hargreaves déconstruisent la musique de Tchaïkovski.

ODE AU VENT QUI NE SE FATIGUE JAMAIS

Tous les contes de la danse ne sont pas parlés. Quand Edouard Lock, avec sa compagnie La La Human Steps, donne *Amjad*, en 2007, à la Place des Arts, ballet contemporain – un homme et des femmes sur pointes² – cet ancien collaborateur de Bowie et de Zappa revient à son tour à Tchaïkovski, s’inspirant librement du *Lac des cygnes* et de *la Belle au bois dormant*. Les contes sont ici sublimés par la danse en toute liberté : en demeurent quelques images raffinées, une ambiance nocturne et une rêverie éblouissante pour cent ans, mais ils présentent surtout ce retour du beau mouvement que la critique française Dominique Frétard constate à propos du goût européen actuel. Si la performance physique porte la signature d’une violence propre à Lock, sa cruauté sublime consiste à imposer aux interprètes de fantastiques grands pas sur pointes et de merveilleux tourbillons et pirouettes. On ne sait jamais jusqu’où ils peuvent aller,



La Belle au bois dormant de Mats Ek, spectacle des Ballets Cullberg, invités par les Grands Ballets Canadiens de Montréal en 2001 (qui ont, depuis, fait l'acquisition de la production et l'ont présentée en première le 7 mai 2009).

© Ballet Cullberg/
Lesley Leslie-Spinks.

devenus le fuseau, la baguette magique, le sort même qui plane au-dessus du château endormi. La princesse Tujaka de *Amjad* est une artiste de haut vol, une puissante et cassante ensorceleuse, une guerrière excessive en dons de sensations. La narration imagée se prolonge dans cette syntaxe symbolique que décline Boardman, la danse est un grimoire interpellant l'imaginaire, comme une intelligence incarnée, une route inconnue, un fondu précis et enchaîné de mouvements imprévisibles. L'inimaginable conte est recomposé.

Présenté par les Grands Ballets Canadiens de Montréal, le subversif ballet *la Belle au bois dormant* de Mats Ek, librement inspiré du conte de Perrault, irrévérencieux envers le souvenir de Petipa (1890), met en scène une adolescente rebelle, droguée, confondant les paradis artificiels et le prince qu'elle y appelle de tous ses vœux. L'énergie est débridée, démultipliée mais gracieuse,



Casse-Noisette
de Fernand Nault
(Grands Ballets Canadiens
de Montréal).
Sur la photo :
Callye Robinson
(la Fée Dragée) et
Jocelyn Paradis
(le Roi des Bonbons).
© John Hall.

permettent au public de revoir des ballets classiques, sans la posture démodée des arabesques et tutus sur fond rose ou bleu, et d'y trouver un plaisir renouvelé par la performance athlétique et la bravoure du ballet. Ainsi en va-t-il de ce *Casse-Noisette* de Fernand Nault, dansé par les Grands Ballets Canadiens de Montréal : en fréquentant une salle (comble) de danse, un enfant qui le verra pour la première fois n'oubliera pas la magie de cette chorégraphie grandiose, de son casse-noisette épatant (Sébastien Riou), de son prince altier (John Hall, Jérémy Galdeano, entre autres), de ses jeunes Clara et autres mignonnes bien guidées, de ses éclairages à la profondeur digne de savants illusionnistes. On admire ces ballerines soulevées dans leur grâce sublime, s'élançant de toute leur force olympique, ou juchées sur les pointes satinées, qui font grandir et vriller sur place les tiges parfaites de leurs jolies jambes et les corolles lumineuses qui s'ouvrent au-dessus, jusqu'à ces sourires émerveillés et ces yeux étincelants que suscite la joie pure de danser. La force du ballet aspire les tourbillons de vent pour gonfler leurs voiles – muscles et poumons –, comme dans la valse des fleurs ; chaque voilure monte du sol, tout armée de danse, jusqu'aux ciels, floconneux, saturés de ces envolées musicales. On retient le grand pas de deux – dansé alternativement par les quatre solistes en 2008 –, les solos et trios – ah, ces Espagnols, et ces Chinois !... –, ces ballerines de beauté – Isabelle Paquette, Noëlle Conjeaud, Marie-Ève Lapointe et quelques autres –, encadrées par des présences mâles, plus solides et plus sombres, qui nous entraînent au royaume enchanté.

Reverra-t-on des Lifar, Noureev, Béjart, comme les Mnouchkine et Brook, avec *le Mahābhārata*, lequel changea la destinée du danseur Akram Khan, revivifier les contes traditionnels ou telle épopée, un *bharata natyam* venu d'une tradition orale ? Faudra-t-il attendre ici un Angelin Preljocaj, chorégraphiant *Blanche-Neige* des frères Grimm, la pomme à la main, entouré de sept nains habillés par Jean-Paul Gaultier, comme à Lyon en 2007 ? La naïveté du ballet narratif peut s'avérer précieuse, donner une joie de Noël à tous, comme l'ont pensé l'écrivaine Marie Desplechin et la chorégraphe Carolyn Carlson, se rencontrant en France pour créer un inouï conte dansé, *le Roi penché*, en 2009. Un personnage se débat seul avec des mots : entre réalité fantasmée et corps vivant aux prises avec la sensualité, la violence, le rire, l'exploit et même la subtilité cachée de l'intime, comment va-t-il les partager ? Il l'a trouvé, festif dans la danse, entre expositif et volupté. ■

et Ek offre une *Belle au bois dormant* que Tchaïkovski n'aurait jamais pu imaginer. Du conte, Ek a gardé l'idée que le bien et le mal s'y affrontent dans un contexte de sommeil trouble, de viol imminent, de réveil brutal. Les interdits outrepassés, les mauvaises fréquentations, la malédiction ancestrale et les dangers insurmontables que toute vie expérimente cèdent le pas à l'humour de notre époque. L'allégorie sur les risques de la vie sociale – délinquance, fugues adolescentes, abandons, décrochages, rêves irréalisables, beautés meurtries, sacrilèges, violences familiales –, une fois merveilleusement exécutée dans le ballet, fait sourire comme les contes qui se sont bien terminés.

Superposition, croisement et juxtaposition de la parole contée en danse per-