

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Bel ensemble

Alexandre Cadieux

Numéro 314, hiver 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84047ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cadieux, A. (2017). Compte rendu de [Bel ensemble]. *Liberté*, (314), 63–64.

Tous droits réservés © Alexandre Cadieux, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

LIBERTÉ AU FTA

Bel ensemble

Le principe de *Gala* est de mettre en scène des danseurs amateurs.
Une expérience d'émancipation... ou de manipulation ?

ALEXANDRE CADIEUX

Jérôme Bel est-il chorégraphe ? Formé comme danseur, reconnu comme l'un des plus importants créateurs en arts vivants des vingt dernières années, l'artiste français se plaît à entretenir une certaine ambiguïté quant à l'étendue de sa propre autorité auctoriale sur ses créations, souvent de nature collaborative. Qu'y a-t-il conçu, dirigé, réglé, imposé ? La réponse n'est jamais claire, ou du moins rarement simple.

Ainsi, à l'occasion de la présentation montréalaise de *Gala* en guise de clôture à l'édition 2016 du Festival TransAmériques, il déclarait à la journaliste Catherine Lalonde du *Devoir* :

« Bien entendu, je remets en cause ma propre fonction, fonction autoritaire s'il en est. Aujourd'hui, j'essaie de créer des dispositifs dans lesquels des individus peuvent trouver un espace de liberté et d'expression. » L'usage du terme « dispositif » dans un tel contexte m'intéresse. Omniprésent dans le discours sur les arts vivants, il désigne souvent une structure scénique ouverte aux interactions entre acteurs et spectateurs. En lecteur de Michel Foucault, j'associe plutôt ce vocable à des ensembles hétérogènes de mécanismes régulateurs – discursifs, légaux, techniques, architecturaux... –, dont les plus insidieux seraient peut-être justement ceux qui promettent « un espace de liberté et d'expression ».

Rappelons rapidement comment s'articule l'œuvre *Gala*, d'abord montée à Paris en 2015 puis recréée depuis dans différentes villes à travers le monde, dont Bruxelles, Lisbonne et Québec. Sur une scène dépouillée – à Montréal, celle de la grande salle Ludger-Duvernay du Monument-National –, une troupe ad hoc de danseurs locaux, où se côtoient une quinzaine de professionnels et d'amateurs diversement expérimentés, se livre d'abord à une série d'exercices individuels ou de groupe. La seconde partie est constituée d'une dizaine de numéros dansés dans une profusion de styles. Pour chaque performance, un membre de la troupe fait office de meneur désigné, les autres calquant ses mouvements, parfois tant bien que mal.

Le cadre en apparence très strict et un brin caricatural de la première partie – écriteaux annonçant la figure à exécuter, entrées et sorties plutôt formelles, recours à divers « classiques » comme la pirouette de ballet ou la valse, salle

prestigieuse et richement décorée – contraste avec l'exécution elle-même : chacun semble faire ce qu'il veut ou ce qu'il peut, interprétant à sa guise les différentes commandes. Règne ensuite sur le plateau un brouhaha plutôt joyeux, où les corps se distinguent davantage par leur énergie que par leur synchronie ; les chorégraphies semblent avoir été peu répétées par le groupe, lequel garde les yeux rivés sur le leader du moment. Entre la maîtrise dont ce dernier fait preuve – c'est en effet *sa* danse, le numéro qui lui a valu d'être sélectionné pour *Gala* – et l'engagement qui anime alors l'ensemble déterminé à le suivre, il se dégage une

impression très forte de cohésion. Cette dernière tient moins de la maestria que d'un vibrant esprit de communauté, lequel semble se propager dans le public, qui a d'ailleurs réservé aux danseurs un accueil des plus chaleureux.

Liberté accordée à des interprètes en apparence jamais corrigés ou repris, recyclage de nombreux poncifs de la danse, composition des numéros laissée entre les mains des participants... Quelle est la part créative de Jérôme Bel dans cette construction ? On l'a dit d'entrée de jeu, le gaillard aime brouiller les pistes en la matière, comme le soulignait déjà en 2001 le critique allemand Gerald Siemund du quotidien *Frankfurter Allgemeine Zeitung* à propos du spectacle intitulé *Xavier Le Roy*, nom de son interprète et cocréateur, lui-même chorégraphe : « Les pièces de Jérôme Bel sont d'ailleurs toujours des jeux ironiques sur le concept d'auteur. [...] Le nom de l'auteur n'est plus désormais qu'une forme creuse, qui s'étend comme un deuxième corps autour du corps biologique du chorégraphe. Au corps chorégraphique "Jérôme Bel", avec son écriture spécifique, peuvent aussi s'annexer d'autres artistes [...] »

Bref, tous et toutes seraient « Jérôme Bel », corps chorégraphique multiple... qui n'en porte pas moins le nom d'un seul des membres qui le composent, nom qui est également celui de la compagnie productrice dont il demeure le seul élément permanent. La création aura beau être présentée comme résultant d'une collaboration, les arts vivants demeurent structurés selon des principes de reconnaissance critique et institutionnelle de l'individu, laquelle entraîne prestige et moyens, et vice-versa. La composition de la

GALA

Conception de Jérôme Bel
Présenté les 7 et 8 juin
au Monument-National

distribution, le processus de répétition et la représentation de *Gala* sont autant de mécanismes surveillés qui poussent le participant à conquérir son propre espace de liberté.

Dans chaque ville où le spectacle est présenté, « [l]e but est de composer le groupe le plus hétérogène possible, socialement, ethniquement, culturellement », toujours aux dires de Jérôme Bel. Notons par contre que cette hétérogénéité est quelque peu programmée, assujettie à une sorte de *check-list*, des conditions que le partenaire local – ici, le FTA – doit remplir au moment de recruter la distribution. Celle-ci doit comporter des professionnels et des amateurs... lesquels peuvent avoir une longue pratique de la danse sans toutefois être dotés des attributs du danseur professionnel (formation spécialisée reconnue, danse comme occupation principale, cachets versés en fonction des normes en vigueur).

Bel recherche également des enfants, des gens du troisième âge, un immigré récent (à Montréal, un jeune homme d'origine syrienne), une personne en fauteuil roulant, une autre vivant avec le syndrome de Down ainsi que des corps correspondant peu à l'image classique que l'on se fait du danseur, svelte et athlétique. Le souhait d'une hétérogénéité se double donc d'une normalisation des individus pressentis, qui doivent correspondre à certains critères. Ce type de démarche qui se veut inclusive, très dans l'air du temps et plutôt politiquement correcte, prête le flanc à des accusations d'instrumentalisation sous couvert de bons sentiments. Reste à voir, dans le cas de *Gala*, le traitement scénique de cette hétérogénéité : tâche-t-on de gommer, ou au contraire de souligner ces différences supposées entre les individus ?

Le processus de répétition est également le lieu d'une forme de négociation du pouvoir. Un participant montréalais parle d'une certaine « retenue de l'information » quant aux attentes de Jérôme Bel et de son équipe à l'égard des danseurs recrutés. Invitée à exécuter quelques mouvements simples ou des figures que les répétiteurs ne prennent pas le temps de définir pour les profanes, la troupe demeure dans une relative ignorance quant à la finalité de ce travail premier : échauffement, évaluation des capacités individuelles de chacun des danseurs, répétition en vue du spectacle ? Certains sont invités à reprendre leurs mouvements, sans qu'un correctif clair ne soit apporté à la consigne ou à la manière dont elle a été exécutée.

On peut comprendre que le fait de ne formuler aucune attente claire relève d'un parti pris de l'artiste pour l'exploration de la singularité de chacun, et ce, afin que l'expérience *Gala* se colore de l'apport personnel de tous. C'est la conclusion à laquelle est arrivé, dans les semaines qui ont suivi les représentations montréalaises, le participant interrogé : « Je crois que Bel est obligé de passer par cet étrange chemin là, où il nous donne un minimum d'informations, pour contrer en nous le souci de plaire, le besoin de donner raison à la

personne qui nous a choisis, ce qui est très puissant dans tous les aspects de notre vie. » La contrainte représente souvent un tremplin, un défi stimulant, voire une limite à transgresser ; l'absence de balises, libératrice pour certaines personnes, peut aussi avoir sur d'autres un effet anxiogène ou paralysant.

J'ai parlé plus tôt de l'aspect cérémonieux, un peu « petite école », de la première partie de la représentation. Si la communauté créée par la troupe doit prendre en charge une partie du déroulement de la représentation, notamment en s'assurant que tous respectent l'ordre de passage, il est interdit aux participants en coulisse de regarder ce que les autres font, sans doute afin de ne pas se laisser influencer. Que préserve un tel garde-fou ? Une quelconque authenticité ? Jérôme Bel redoute-t-il à ce point les effets d'entraînement et d'uniformisation ?

La « paternité » des fragments composant la seconde partie appartient, quant à elle, aux danseurs. Il revient néanmoins à la production de décider chaque soir lesquels d'entre eux présenteront leurs numéros (un peu plus de la moitié de la troupe), et le choix n'est communiqué au groupe que dans l'heure précédant la représentation. La consigne aux danseurs, pour cette partie, va un peu à l'encontre de l'idée d'acte chorégraphié : il ne s'agit pas d'effectuer la suite de mouvements proposée telle qu'elle a été légèrement répétée lors des rencontres préparatoires, donc telle qu'elle aurait pu être mémorisée, mais bien de suivre pas à pas ce que fait le meneur dans le moment présent, selon les capacités, le positionnement dans l'espace et l'angle de vue propres à chacun. Encore ici, pour parer à un éventuel conditionnement, à un relâchement de l'attention permis par une certaine mémoire du corps, les participants doivent se plier à une directive assez stricte.

Le dispositif appelé *Gala* peut être perçu, entre autres, comme une critique de cet autre dispositif, autrement plus large et protéiforme, qui s'appellerait « danse contemporaine », et ce, en opérant une remise en cause du statut de l'artiste, de la normalisation des corps, de la maîtrise présumée de la technique, etc. Le pouvoir laissé entre les mains des danseurs n'en est pas moins balisé. Ce n'est qu'à l'issue du spectacle que l'on peut prendre la mesure des effets du dispositif sur le groupe. À son hétérogénéité « programmée », il répond par la solidarité ; à l'interdiction de regarder certains fragments, il réagit par une attention accrue à l'autre lors des moments partagés sur scène ; devant la consigne floue de faire à sa guise, il accepte momentanément de mettre sa gestuelle au diapason de celle d'autrui. L'effet de ces jeux de levier est galvanisant pour le danseur, propulsé à l'avant-scène d'un événement majeur, mais aussi pour le spectateur, qui voit un ensemble de ses concitoyens s'organiser, s'écouter et s'éclater dans des cadres qu'il parvient, à sa mesure, à pervertir. Ce que tâche de mettre en mouvement Jérôme Bel, c'est peut-être l'idée qu'on ne saurait être libre en demeurant seul. **L**

Bel recherche également des enfants, des gens du troisième âge, un immigré récent, une personne en fauteuil roulant, une autre vivant avec le syndrome de Down ainsi que des corps correspondant peu à l'image classique que l'on se fait du danseur, svelte et athlétique.