

Cahier des routes

LA DANSE SUR LES ROUTES

DANS CE NUMÉRO

Introduction	2
Au menu...	2
Un champ de savoir	2
Remarques auto-ethnographiques	3
La danse en tant qu'activité sociale irrépressible et variée	4
L'événement de danse contemporaine et le travail de terrain	5
Nature et fonction	12
Qui: les participants de Luna	14
Pourquoi: Les sens et les significations	19
Conclusion	23



Dena Davida
Photo: Vincent Roy

Un outil de référence!

Nous avons le plaisir de vous offrir une seconde édition spéciale du Cahier des routes! C'est avec beaucoup de considération que nous recevions, lors du dernier Parcours Danse, Madame Dena Davida, directrice générale et artistique de Tangente, lieu de diffusion spécialisé en danse contemporaine. Le parcours impressionnant de cette conférencière l'a vue, entre autres, s'intéresser à l'étude ethnographique de l'événement de danse contemporaine dans le cadre de ses études doctorales. C'est cette démarche qu'elle est venue partager en novembre dernier. Voici donc, en grande primeur, le texte de conférence qui présente cette thèse! En espérant que son contenu contribue à enrichir vos réflexions sur la danse.

Bonne lecture!

La directrice générale,
Paule Beaudry



Montréal Danse, Sur les glaces du Labrador
Photo : Frank Desgagnés

Profil

Dena Davida est directrice artistique et générale de Tangente. Ce lieu qu'elle cofonda en 1980 fut le premier à être dédié à la diffusion de la danse contemporaine au Québec. Voilà maintenant trente-cinq ans qu'elle se consacre à la danse, autant en la diffusant qu'en y prenant part.

Née à New York dans une famille d'artistes du cinéma et de la scène, elle arrive à Montréal en 1977 où elle crée le collectif de danse contact improvisation Catpoto, ainsi que l'association de chorégraphes indépendants montréalais *Qui Danse?* Elle est également la cofondatrice du défunt Festival international de nouvelle danse. Parallèlement à sa carrière artistique, elle est éducatrice et chercheure. Elle occupe les fonctions de chargée de cours universitaire depuis 1979 et enseigne à la fois des cours pratiques et théoriques. Soutenue en 2006, la thèse de doctorat en études et pratique des arts à l'UQAM, porte sur *Luna* d'O Vertigo danse et sur le concept de « l'événement de danse contemporaine ». Aujourd'hui, elle poursuit sa démarche anthropologique à travers le projet d'un livre collectif qu'elle dirige et qui s'intitule « Fields in Motion : Ethnography 'at home' in the art worlds of dance ».

Perspectives anthropologiques : Les sens de l'événement de danse contemporaine¹

Par Dena Davida

Je le fais par passion. [...] Je ne peux pas imaginer ma vie sans ça [...] Quand je m'assois et je regarde la danse, tout autour cesse d'exister, je l'aime et j'en prends plaisir [...] J'aime être...dans la salle, j'aime être dans le théâtre [...] le sens est tellement ouvert, et c'est cela que j'adore. [J'aime] aussi l'aspect physique [...]

Stéphanie Brody (extrait d'entrevue le 11 avril 2002)

Au menu...

Je suis très heureuse de partager avec vous mes dernières réflexions sur un sujet qui nous passionne tous : la création et la diffusion de spectacles de danse contemporaine. Je suis surtout stimulée par cette occasion de retirer ma thèse de doctorat de sa tablette, de l'épousseter et enfin, de la rendre utile à la pratique de notre métier.

Dans la première partie de ce texte, j'introduirai le projet chorégraphique *Luna* d'O Vertigo danse, ainsi que les bénéfices que j'ai perçus comme diffuseur à travers ce long processus de recherche. Ensuite, le concept de « l'événement de danse » sera expliqué à partir du point de vue des anthropologues qui stipule que, parce que la danse existe dans toutes les sociétés du monde, elle est une activité utile et incontournable.

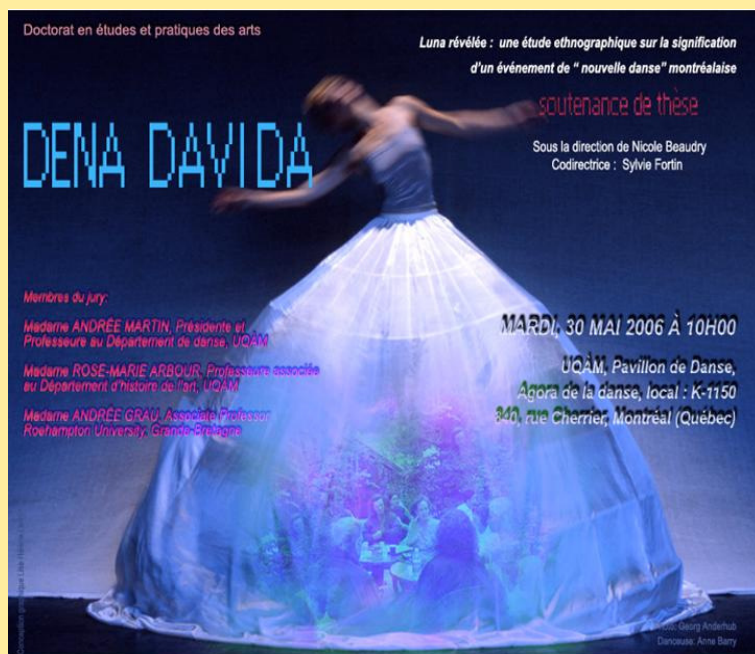
En cours de route, j'avancerai certains cadres d'analyse spécifiques à la danse contemporaine que j'ai trouvés pratiques et stimulants au fil du temps. Pour conclure, quelques aspects de la nature et du rôle des différents participants seront présentés pour en arriver finalement, à la question-clé de ma thèse : pourquoi participons-nous, au Québec, à ce genre de danse dite contemporaine?

¹ Il s'agit d'un terme du sociologue Howard Becker (1982: 1) qui sera abordé plus loin.

* L'utilisation de genre masculin dans ce texte implique toujours le féminin, d'autant plus dans le milieu de la danse contemporaine, les femmes sont prédominantes.



Luna d'O Vertigo
Photo: Laurent S. Ziegler P



J'aimerais attirer votre attention sur le symbolisme, quelque peu surréaliste, créé par l'infographie de cette affiche : incrusté dans la robe de la danseuse Anne Barry, se trouve la photo d'un groupe de discussion tenu lors d'un spectacle d'O Vertigo danse à Jacob's Pillow. Cette robe servait à la fois de costume et d'écran de projection durant le spectacle *Luna*. Le sens métaphorique de ce montage suggère de considérer l'appréciation des spectateurs comme faisant littéralement partie de la substance de l'œuvre chorégraphique.

Un champ de savoir et de savoir-faire

À travers le processus qui m'a menée au doctorat, j'ai appris à quel point des études avancées pouvaient faire progresser ma propre compréhension du monde. Ayant été partisane de la révolution sociale des années soixante et soixante-dix, je ne voulais pas moins que de changer mon coin du monde. Encore aujourd'hui, j'irais jusqu'à affirmer que pour moi, il s'agit d'une mission qui vise à assurer l'épanouissement de la danse contemporaine à Montréal et donc, qui permet de contribuer au développement des arts et au bien-être de ma communauté immédiate. Le milieu des chercheurs universitaires a nommé cette orientation « la recherche-action », parce qu'elle aspire à créer un réel impact sur le monde.

L'étude de la danse est répandue au sein de plus d'une centaine d'universités, au bénéfice de la chorégraphie, de la pédagogie, de l'interprétation, de la critique et de la recherche en danse. En manque d'un programme spécifique à notre métier, nous, les diffuseurs, sommes généralement obligés de nous éduquer par une diversité de moyens.

*(...) pour moi, il s'agit d'une mission
qui vise à assurer l'épanouissement de la danse
contemporaine à Montréal (...)*

Pour la plupart, nous avons appris notre métier sur le terrain et en dehors des programmes académiques, mais aussi par le moyen d'autres champs de savoir et de savoir-faire. Il est vrai qu'il existe une multitude d'études sur les aspects de la commercialisation, de la réception et du profil du public, et même de la critique esthétique du spectacle scénique. Mais examiner le cycle complet d'une création artistique en danse du début à la fin, en tant que phénomène culturel, pour en déterminer sa nature et sa fonction dans notre société était trop peu documenté et c'était l'ambitieux projet que je voulais réaliser!

J'ai recueilli une quantité considérable d'observations et de réponses lors des entrevues terrains. Avec un supplément d'artefacts et de lectures, ces données ont ensuite servies à construire une riche ethnographie. Une période dédiée à l'analyse exhaustive a finalement permis de réaliser un modèle compréhensif de la création et de la diffusion d'une chorégraphie contemporaine.

Remarques auto-ethnographiques

Les années que j'ai passés dans les studios et les arrières-scènes d'O Vertigo danse - déguisée en anthropologue de danse - ont favorisé le renouvellement de ma passion pour mon travail à Tangente. L'espace et le temps consacré à lire et à réfléchir pendant huit ans ont permis une transformation de ma compréhension de la danse contemporaine.



Robes soyeuses portées lors du spectacle *Luna* d'O Vertigo,
Photo : Dena Da vida, 11 décembre 2000

De plus, pour effectuer un travail ethnographique, il me fallait assumer le rôle d'anthropologue. Une « travailleuse de terrain » est souvent dotée d'une personnalité introspective et tranquille, à l'opposé de la mienne. J'ai fini par pouvoir respirer plus lentement et apprendre comment observer les gens sans trop m'imposer. J'ai aussi développé une façon particulière d'interpréter le sens d'un événement chorégraphique en tant qu'amalgame complexe de divers points de vue.

La danse en tant qu'activité sociale irréprensible et variée

« Le goût de bouger, ça, je l'ai toujours eu. »
Mélanie Demers, interprète de *Luna*³



Je crois que le désir de s'exprimer par le mouvement est nécessaire, peut-être inné à tout être humain; et que la neurobiologie se prononcera bientôt à ce sujet. Lors des entrevues avec les danseurs et danseuses professionnels de la compagnie O Vertigo danse j'ai été frappée par l'évidence d'une enfance marquée par un mouvement physique expressif irréprensible, souvent problématique pour leur parents. Dans tous les cas, il leur fallait canaliser cette énergie somatique bouillonnante vers une activité physique quelconque. À titre d'exemple, une photo de moi à l'âge de cinq ans.

L'anthropologue de danse Joann Kealiinohomoku (qui est ma muse) rappelle que dans toutes les sociétés du monde, les gens dansent; et de manière plus évidente dans les sociétés occidentales, les gens dansent de diverses façons. Elle a conclu que, si tout le monde danse, il doit y avoir une raison impérieuse (Kealiinohomoku 1976). De son point de vue, la danse existe en général pour procurer un équilibre social.

Au cours de l'élaboration d'une anthropologie de danse depuis le mi-siècle passé, plusieurs théories sur la nature et la fonction de la danse ont été avancées. La danse était théorisée par une première génération d'anthropologues en tant que :

1. forme de communication;
2. pratique spirituelle;
3. système structuré de mouvements expressifs;
4. soupape pour soulager la tension sociale;
5. instrument pour la solidarité d'une société;
6. agent pour le changement.

Cette liste n'est pas exhaustive, mais elle offre une idée de l'éventail de motifs qui existent pour danser. D'autres théories et motifs ont été avancés depuis ce temps, et il est aussi possible pour chacun d'imaginer encore d'autres raisons pour lesquelles les gens participent à la danse.



Certains genres de danse ont des fonctions nettement prescrites par ses praticiens, mais qu'en est-il de la danse artistique contemporaine? Quels sont les facteurs qui déterminent sa fonction? Il n'y a pas de réponse simple ni de consensus en ce qui concerne la fonction de cette forme d'art moderniste dévouée à l'abstraction et à la liberté d'interprétation. Cela pourrait s'expliquer par le fait que, dans ce monde de danse « artistique » que nous appelons « contemporaine », plusieurs écoles de pensée coexistent parfois en concurrence.

Pour sa part, Andriy Nahachewsky (1995) suggère une nouvelle façon de catégoriser tous les genres. Cette proposition géniale continue de m'intriguer par sa simplicité. Pour la comprendre, il faut savoir qu'elle est fondée sur le motif qui nous pousse à danser, c'est-à-dire *pour qui* et *pourquoi* nous dansons. Nahachewsky propose d'abandonner les catégories traditionnelles de la danse – le classique, le moderne, le jazz, la danse folklorique, etc. – en faveur de quatre nouvelles catégories (ma traduction) :

1. La danse de présentation

Nous dansons pour d'autres qui nous regardent

2. La danse de participation

Nous dansons l'un avec l'autre

3. La danse spirituelle

Nous dansons pour un pouvoir surnaturel

4. La danse privée

Nous dansons seuls, pour nous-mêmes



Les danseurs Rodrique et Riede et la chorégraphe Ginette Laurin s'expriment devant les membres de la communauté formant le public . Photo: Dena Davida, septembre 2000.

C'est surtout la première catégorie, la danse de présentation, qui nous concerne en tant que diffuseur. La deuxième fait référence, à première vue, aux danses que nous appelons sociales. La troisième est le genre le plus pratiqué au monde et en Occident, elle prend notamment la forme de la danse liturgique. Enfin, qui ne connaît pas l'expérience d'avoir gesticulé expressivement, spontanément, sans avoir été vu? Malgré les différences claires entre ces quatre catégories, j'ai découvert durant les entrevues avec les interprètes que, pendant le spectacle de *Luna*, les quatre genres opéraient de quelque façon.

Si la forme générale était celle d'une danse de présentation, il y avait sur la scène, entre les danseurs, la conscience de danser pour un public, mais aussi celle de danser entre eux. Deux interprètes, Mélanie Demers et Marie-Claude Rodrigue, ont d'ailleurs articulé des philosophies d'interprétation qui sont d'une spiritualité marquante. Par rapport à la danse privée, je suis une spectatrice qui démontre une empathie kinesthésique visible parce que, comme d'autres spectateurs que j'ai observés durant les représentations de *Luna*, je manifeste mon intérêt par l'exécution des micromouvements dans mon siège pendant le spectacle. N'est-ce pas là un genre de danse privée?

L'événement de danse contemporaine et le travail de terrain

Pour guider la forme de mon étude, j'ai adapté à la danse contemporaine urbaine le concept « d'événement de danse », conçue à l'origine par les anthropologues à partir des danses de village. Dans ce contexte, il s'agit d'une occasion « extraordinaire » (en dehors de la vie de tous les jours) de rassemblement autour de la danse. Ce qui caractérise aussi ce type d'études est le désir de comprendre l'événement du point de vue de ses participants, de ceux qui dansent et de ceux qui ne dansent pas, de ceux qui sont au centre et de ceux qui se trouvent à la périphérie des activités. (Ronström 1989).

Le fait d'habiter le terrain pendant une période prolongée afin de bien observer et d'enregistrer ce que font les gens et ce qu'ils disent, fait aussi partie de cette tradition anthropologique. Pour ma part, j'ai passé deux années près des gens d'O Vertigo, dont six mois intensifs. La chorégraphe Ginette Laurin s'est révélée une artiste sereine et équilibrée, et m'a toujours reçue avec générosité et transparence. J'ai vécu un plaisir intense à pénétrer l'intimité d'un studio pour enfin observer le déroulement de la création et de la vie quotidienne d'une compagnie de danse.

Voici une photo prise lors d'une « séance de transmission de notes » par la chorégraphe, durant laquelle Mélanie Demers masse les épaules de Kha Nguyen.



Les mois passés à observer les artisans de *Luna*, dans un coin du studio ou en coulisse, ont finalement changé radicalement ma perception de ce spectacle. C'est comme si les centaines de petites histoires vécues avec la compagnie s'étaient imprégnées dans la matière chorégraphique. Je comprends mieux maintenant l'intérêt d'offrir ce genre d'expérience aux spectateurs, de leur donner accès à l'étape de la création. Maintenant, quand je regarde *Luna*, se rajoute une riche banque de souvenirs récoltés en studio qui s'impose à mon expérience de la danse sur scène, comme si la vie de la compagnie et son monde chorégraphique étaient confondus.

Cherchez-vous à connaître l'histoire et le contexte d'une chorégraphie avant de l'avoir vue, ou est-ce que vous privilégiez un contact direct sans intervention préalable?

Nature et fonction

Mon étude ethnographique de *Luna* s'est structurée autour des cinq questions journalistiques classiques : qui, quoi, où, quand et pourquoi. En d'autres termes: qui sont les participants, que font-ils dans quel espace et en combien de temps, pourquoi est-ce qu'ils se rassemblent autour de la danse? La question se pose ainsi par les anthropologues :

Quelle est la nature et la fonction de cette danse?

Les pages suivantes exposeront des propos autour de la nature des gens qui ont participé à *Luna* et sur les sens qu'ils ont su faire émerger en participant à cet événement de danse. Cette quête de sens prend deux directions : celle de la signification de cette participation dans le déroulement de leur vie et celle de leurs interprétations de cet « univers chorégraphique ». Pendant la période de cueillette de données, j'ai décidé de ne pas apporter de grille d'analyse à remplir constamment, mais de laisser l'intuition et les cinq thématiques ci-dessus, guider mon attention.



Photographie inédit de Ginette Laurin, en plein travail de création avec les interprètes. Une photo prise pendant une séance d'observation en studio.

Par cette méthode subjective, j'ai pu gérer la surcharge d'informations et laisser place à la découverte et à l'imprévu. Ginette Laurin ayant été partisane de l'Automatisme québécois, elle croit en l'importance de l'intuition en tant que source de création. Nous étions donc littéralement sur la même longueur d'onde!

Qui: les participants de Luna

Pour identifier les participants de *Luna*, j'ai adopté le concept de « réseau de coopération » (1982) développé par le sociologue des arts Howard Becker. Selon ce concept, une œuvre artistique est produite, distribuée et valorisée par l'interaction des membres d'un groupe d'acteurs. Chacun joue un rôle particulier et contribue d'une façon spécifique à l'entreprise. J'ai été particulièrement touchée par l'insistance de Becker sur le fait que le métier d'artiste est un travail où l'on fait quelque chose qui est utile à la société. La conviction que la danse contemporaine avait nécessairement une utilité indispensable à ses praticiens et à ses publics, et peut-être même à la société en général, était l'une des présomptions au cœur de ma recherche.



Photo: Benoît Aquin

Je me suis mise à la tâche d'identifier et de classifier les participants du réseau de *Luna*, à partir des deux catégories habituelles utilisées par les anthropologues de danse : (1) ceux qui dansent, et (2) ceux qui ne dansent pas. Toutefois, dans le cas d'un événement de danse contemporaine artistique comme *Luna*, il m'a semblé important de parler d'au moins deux autres types de classification : 1- les professionnels et les non professionnels de la danse; 2- les personnes qui passent la majorité de leur temps à préparer l'événement et celles qui sont présentes seulement pendant quelques heures, le temps du spectacle.

Pour faire l'inventaire des participants de l'événement *Luna*, commençons par les gens du métier de la danse dont la participation à l'événement est un travail à plein temps. Dans la compagnie *O Vertigo*, il y avait les membres du « noyau artistique » : la chorégraphe, le répétiteur, les interprètes ainsi que les collaborateurs artistiques et conceptuels; et les membres du « noyau gestionnaire » : le directeur technique et son équipe de même que le directeur général et l'équipe administrative. Enfin, j'ai nommé « spécialistes de l'expression » (expressive specialists en anglais), d'après une idée de Ronström (1988), une autre catégorie de gens du métier professionnel.

Par ceci, Ronström faisait référence aux créateurs et gardiens du savoir et du savoir-faire dans le domaine de la danse contemporaine : les journalistes, les critiques, les diffuseurs, les éducateurs, les historiens et autres chercheurs, et les concepteurs et exécutants de politiques culturelles. J'ai aussi inclus dans cette topologie les danseurs professionnels qui ont participé au stage d'été d'O Vertigo danse et qui ont revisité la matière chorégraphique de *Luna*, accompagnés des danseurs de la compagnie. De plus, en périphérie gravitaient d'autres personnes essentielles à la réalisation de l'événement, mais qui n'y participaient qu'occasionnellement. Nommons parmi ceux-ci : un graphiste, une réalisatrice cinématographique, un agent de tournée, des agentes de subvention et des représentants de commanditaires.



Luna d'O Vertigo, Photo: Laurent S. Ziegler

Ce spectacle d'O Vertigo danse a été présenté dans sa ville de résidence et à travers plusieurs villes d'Amérique et d'Europe de l'ouest. C'est ainsi que des équipes techniques et administratives, le personnel et le public de tous ces lieux de diffusion, sont devenus aussi participants à l'événement *Luna*. Il s'agit donc de spécifier que pour ce genre d'événement de danse qui fait la tournée, le terrain s'étend sur de multiples sites (les théâtres et leurs publics). Sa forme et son sens se trouvent donc en constante mutation.



Une danse de création est par sa nature un art de la scène, qui s'achève au moment où il est présenté pour et avec un public. Bien évidemment, les spectateurs sont littéralement incontournables et il font partie d'une catégorie complexe. Un spectateur est généralement un participant occasionnel, il ne consacre que quelques heures à s'immerger dans l'événement de danse. Mais si certaines personnes sont des spectateurs à des occasions rares, pour d'autres, il s'agit d'une pratique hebdomadaire.

Je me demande encore, même avec des années des deux côtés du rideau, qu'est-ce qu'on vient chercher dans cette énergie théâtrale, dans cet état physique soutenu par l'adrénaline? C'est là, pour moi, le mystère. Voici l'extrait d'un texte publié dans la revue *Liberté*, où j'ai cherché à articuler mon expérience d'un spectacle de danse à partir d'observations en coulisse :



Mon rythme cardiaque s'accéléra à l'unisson de celui des danseurs au signal du régisseur, tandis que les interprètes se répartissaient pour prendre leur position de départ. En l'espace d'un instant, l'éclairage embrasa la scène pendant que les lumières de la salle, au-dessus du public, se fondaient au noir. Au moment précis où le murmure d'avant-spectacle s'éteignit, je crus entendre le son d'une inspiration collective (l'anticipation du plaisir?) du côté des spectateurs. Puis, un mécanisme invisible releva le lourd rideau séparant la lumière de l'obscurité, en un mouvement complexe [...] Mon corps de danseuse se souvint de ce moment qui précède la représentation, quand l'adrénaline sature les cellules et porte à son comble l'acuité sensorielle. [...] Cet instant de métamorphose durant lequel les artistes et le public oscillent ensemble entre deux univers; le quotidien et le théâtral, reste un souvenir marquant.

(Davida, Revue *Liberté*, 2001, pages 148-149)

Pour revenir au profil des spectateurs, nous savons que le degré d'intérêt pour cette activité varie énormément d'un individu à l'autre, tout comme le motif de d'assistance et la façon d'interpréter le sens. Les spectateurs entrent dans nos théâtres avec une « vue du monde » unique et préalable et un point de vue esthétique qu'ils ont élaboré au fil des années. Et cela est vrai aussi pour les nouveaux spectateurs. Les philosophes de la phénoménologie ont créé une métaphore que je trouve géniale pour nommer cette prédisposition: l'horizon d'attente (*horizon of expectations*). Si on suit cette logique, il est difficile de parler d'un public de danse contemporaine en tant qu'entité homogène. Dans mon projet de recherche, ce public s'est d'ailleurs révélé un groupe décidément hétérogène, malgré qu'il soit relativement jeune et bien éduqué selon les statistiques avancées par plusieurs études réalisées en Amérique et en Europe.

Enfin, par l'analyse de mes données de terrain, j'ai découvert un réseau de coopération qui était propre à l'événement *Luna* et qui m'a permis de formuler le modèle présenté sur la page suivante. J'ai pu déterminer huit genres de participants et j'ai résumé la nature de leur impact sur la forme et la substance de la chorégraphie, sur le spectacle, mais aussi sur l'événement dans sa totalité.

L'événement est littéralement façonné par tous ses participants : artistes, spectateurs, spécialistes et autres. Voici le schéma qui se retrouve dans les pages du dernier chapitre de ma thèse (2005) :



Bien sûr, comme tout travail de doctorat, il ne s'agit que d'un point de départ. Il est évident que les interactions entre tous ces groupes ne sont pas encore représentées par les flèches.

Dans ce schéma, on ne retrouve que l'impact direct de différents groupes de participants sur la forme et la substance de *Luna*.

Pour aller un peu plus loin, voici une brève idée de la multiplicité des interrelations mises en jeux. L'analyse qui suit des spectateurs et des interprètes est inspirée d'un livre sur « la théorie de la réception » (l'interprétation des œuvres artistiques par ceux qui les fréquentent) de l'historienne d'art canadienne Susan Barrett (1997). Celle-ci rappelle que, à l'intérieur d'une salle de spectacle et pendant une présentation publique, il se passe une multitude de niveaux relationnels entre les artistes et j'y ajoute entre les artistes et les « invisibles » techniciens de scène. Voici les variétés que perçues et notées pendant trois représentations de *Luna* à Montréal et à Chicoutimi :

- | | |
|---|---|
| <p>(1) Les spectateurs forment un groupe solidaire entre eux, le temps d'un spectacle; ils s'entendent et se voient; ils perçoivent les sons et les gestes de leurs voisins immédiats et de l'ensemble.</p> | <p>(4) Les interprètes gardent toujours un deuxième niveau de conscience qui est celui de la réalité d'un danseur qui est en train d'exécuter une performance; ce niveau relationnel entre les interprètes est aussi en dialogue constant avec le personnage ou la matière qu'ils ont créé.</p> |
| <p>(2) Chaque spectateur vit aussi une expérience unique, comme s'il est seul dans le noir, et c'est ainsi qu'il forme une relation intime avec ceux qui dansent sur scène.</p> | <p>(5) Les spectateurs assument aussi une relation avec le « vrai » danseur, la personne réelle qui danse et en même temps, avec le personnage qu'il ou elle interprète.</p> |
| <p>(3) Les interprètes assument l'identité d'un personnage (subjectif) ou bien d'une matière (objet) imaginaire, et se mettent en relation entre eux à travers ces personnes ou objets fictifs.</p> | <p>(6) Les techniciens (et autre personnel en arrière-scène) exécutent des tâches techniques, cachées de la vue des spectateurs, en rapport avec les actions des interprètes sur scène et en arrière-scène, et avec le régisseur.</p> |

J'aime envisager les participants d'un événement de danse en tant que « communauté temporaire », qui dure le temps d'un spectacle et qui partage ensemble l'expérience d'une performance. D'un point de vue anthropologique, on dirait que chacun joue un rôle prédéterminé selon des règles de comportement pour l'occasion, et que leur participation est déterminante pour assurer la bonne marche de l'événement.

De quelle façon est-ce que vous nommez et définissez votre rôle dans le monde des arts? Quel est votre impact sur le spectacle?

Pourquoi: les sens et les significations de l'événement *Luna*

Voici enfin la question qui bat au cœur de ma quête : que sont les motifs de, et que signifie cette participation à l'événement *Luna*? En d'autres mots, pourquoi dansons-nous ensemble de cette façon?

Il y a plus d'une centaine d'années, les modernistes ont chassé la création artistique loin du réalisme vers l'imaginaire curieux et parfois sauvage de l'inconscient. Dans le cas de l'art québécois, ce parcours moderne a été enclenché par les Automatistes à l'ère du Refus global. Avec l'introduction de l'art abstrait, l'interprétation des œuvres d'art est devenue une entreprise individualiste, d'une subjectivité apparemment absolue. Emblématique de cette idée par l'ambiguïté d'interprétation qu'elle propose, voici une photographie prise pendant une répétition de *Luna*. Il s'agit des danseuses Chi Long et Antje Reade à proximité des lentilles optiques géantes.



Ces accessoires ont servi à la fois à examiner de près et à déformer les corps et les gestes dans une section de la composition chorégraphique.

Selon les mots que la chorégraphe Ginette Laurin a utilisé dans sa demande de subvention pour créer *Luna*, il était question d'introduire ces lentilles pour pouvoir rendre le corps plus grand que nature. De cette façon, elle voulait envisager l'être humain en tant que paysage et arriver à distinguer finement les détails du corps et des gestes. Lors des entrevues, les spectateurs ont articulé diverses interprétations du sens de cette séquence, littéralement et figurativement, à partir de leur point de vue. Pour ma part, en tant que programmatrice, je m'oblige toujours à assister au moins deux fois aux spectacles que je présente, habituellement au début et vers la fin de la série de représentations, en prenant soin de m'asseoir à des places différentes. C'est ainsi que je creuse plusieurs strates de sens possibles de la chorégraphie.

Dans ce régime moderniste d'interprétation « libre » et « ouverte », où chacun est appelé à construire son propre sens, il semblait intéressant de savoir quel genre de stratégie les participants avaient adoptée pour interpréter le sens de la chorégraphie.

Les participants ont donc été questionnés par rapport aux motifs de leur initiation et participation, et en quel sens ce métier/cette activité a contribué à l'évolution de leur vie.

Les entrevues ont été structurées à l'aide de quatre questions ouvertes. Les participants ont d'abord été invités à faire le récit de leur premier contact avec la danse. Pour les spectateurs avides et les autres qui y participent depuis quelque temps, il était question de la raison pour laquelle ils ont persisté à participer. La question énoncée ci-haut, portant sur la nature de leur rôle dans l'événement en tant qu'artiste, spectateur, administrateur, technicien ou autre, leur a ensuite été posée. Les gens ont été éloquents et denses dans leurs réponses à mes interrogations et plus de trois pages d'observations ont été recueillies sur le terrain. Les données ont été relativement massives et les analyses complexes.

Pour la plupart des participants, les premiers contacts avec la danse se sont fait plus souvent par le biais d'images à la télévision que par un spectacle en direct. Dans le cas précis des participants artistiques, une chose était évidente : que la danse fût une véritable vocation, et même peut-être une impérative génétique. Selon les données recueillies, tous ceux qui ont choisi le métier de danseur ont manifesté dès la petite enfance un irrépressible désir de s'exprimer physiquement à tout prix. Les parents se sont vus obligés de réagir en conséquence et de trouver une façon de canaliser cette surcharge d'énergie enfantine, soit par le sport ou... par la danse. Tous les participants artistiques ont déclaré que danser leur donnait un sens vital. Inversement, pour les membres de l'équipe administrative et technique, travailler avec une compagnie de danse a souvent été le résultat d'un accident de parcours. Tous ont déclaré avoir développé par la suite une sensibilité pour la présence physique et pour l'esthétique de la danse, mais ne jamais avoir voulu danser. Quant aux spécialistes de danse, les diffuseurs spécialisés et les critiques en particulier, leurs parcours vers la danse est passé par des études avancées, par un désir de créer, et/ou par une carrière antérieure d'artiste.

Pour les 22 membres du public de *Luna* ayant pris part à mes groupes de discussion, les récits d'initiation à la danse ont révélé une panoplie infinie de points d'entrée : par un ami ou la parenté, après avoir assisté à un cours de danse, par une passion pour la danse sociale ou bien à partir d'une simple curiosité, la recherche d'une nouvelle expérience, ou une affinité pour l'expression physique.

Quant à leurs horizons d'attente et leur vue de l'art préalablement à leur participation à *Luna*, j'ai regroupé six genres de spectateur que j'ai nommés « je viens pour... » : admirer les artistes, m'évader, plonger dans une aventure exotique, avancer mes connaissances, expérimenter une émotion, et ressentir la sensation. En réalité, deux ou plus de ces motifs fonctionnaient à la fois pour chaque individu.

Quant à l'analyse de la composition chorégraphique de *Luna* et à son interprétation, elle appuyée sur un schéma de Laban, un théoricien qui a créé un important système d'analyse du mouvement humain. L'une des ces notions avance qu'il existe quatre «filtres perceptuels» par lesquels nous appréhendons le mouvement. Selon cette grille d'analyse, nous percevons le mouvement par le biais de l'intellect, de la sensation, de l'émotion et/ou de l'intuition.

Par exemple, les spectateurs qui ont perçu *Luna* par l'intellect ont évoqué : des idées sur la danse, des aspects des corps des danseurs, des thèmes de la chorégraphie, du « code chorégraphique », des qualités de mouvements, de la structure de la danse, et des éléments visuels, oraux et textuels. Enfin, pour vous offrir un exemple vif et révélateur d'une stratégie d'interprétation chorégraphique, voici les mots de Ginette Marcoux, spectatrice ardente de *Luna*, captés pendant un groupe de discussion:

Quand ils font des gestes... À un moment donné ils étaient tous en arrière à faire des gestes répétitifs et je me suis dit : «tiens, c'est le travail. Ils sont pris dans la vie quotidienne.» On associe... je ne me suis pas forcée... j'ai juste senti à un moment que c'était ça, mais ce n'était pas important. Je ne voulais pas saisir à tout prix. Veux, veux pas... les grandes poupées...à un moment donné tu as aussi d'autres images... la femme mariée. C'était la femme mariée, mais c'était aussi l'illusion pour moi. Une fraction de seconde j'ai vu ça. De toute façon, on attrape toujours un « flash » quelque part. On est quand même dans la matière. Il y a quand même des objets, les corps sont là. À un moment donné ils étaient tous en beige, puis les t-shirts de couleurs arrivaient et tu vois les choses qui bougent, qui changent. Parfois ils sont juste les hommes, les femmes, déjà il y a autre chose que tu sens. D'avoir le vrai sens, ce n'est pas important... les relations... il y avait le support, le rejet, un peu la bataille, l'amour, la tendresse. C'est important de ressentir ce que les corps expriment aussi. Il faut ressentir quelque chose, on ne peut pas seulement être dans l'abstraction du mouvement.



Photo: Benoit Aquin



Photo: Benoit Aquin



Photo: Benoit Aquin



Photo: Benoit Aquin

Voici une spectatrice bien adaptée au modernisme, qui sait comment plonger « dans la matière » de la danse contemporaine. Ce pouvoir de donner un sens aux gestes rapides, abstraits et fragmentés de *Luna* était démontré par presque tous les participants, chacun d'une façon particulière. Marcoux a pleinement raison : l'esprit humain ne peut pas toujours demeurer dans l'éther du non figuratif et s'efforce toujours à s'ancrer dans les objets concrets du monde.

Conclusion: sens et pertinence

Cette aventure anthropologique au cœur de l'île exotique de Montréal, a profondément changé ma pratique de diffuseur. Avant de m'aventurer sur le terrain d'O Vertigo, j'avais pris l'habitude de m'asseoir devant un spectacle de danse contemporaine avec une attitude calculée particulière que j'appelle « le regard du diffuseur ». Dans cette optique je m'obligeais d'abord à mesurer la faisabilité du travail artistique pour mon théâtre et son public: si l'échelle de la production était appropriée à notre plateau, combien de chambres d'hôtel et de frais de séjour seraient requis, et surtout, si l'orientation esthétique était appropriée par rapport à l'engagement vers l'art expérimental de Tangente. Ce n'était qu'après cette première évaluation que je me permettais d'apprécier la danse d'une façon plus personnelle.

Voilà qu'après huit années de recherche, j'ai plutôt tendance, lors d'un spectacle de danse, à regarder tout autour de moi et à me poser une question beaucoup plus large, que je crois plus fondamentale : qui sommes-nous et pourquoi sommes- nous rassemblés ce soir autour de ce spectacle chorégraphique? Ma vision est, de nouveau, fixée sur le sens profond de l'événement de danse et sur sa pertinence pour la collectivité.



Laurin et Brisson partageant des notes à (de gauche à droite) : Barry, Lamothe, Rodrigue, inconnu, Nguyen, Demers, Reide, 15 décembre 2000

Photo : Dena Davida

Références citées

- Barrett, Susan. (1996). *Anthropology: A Student's Guide to Theory and Methods*. Buffalo (New York), London and Toronto: University of Toronto Press.
- Becker, Howard. (1999). Monde de l'art. *Propos sur l'art*. Paris et Montréal : L'Harmattan, 99-106 Voir aussi Art Worlds, (1982) Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.
- Bull, Cynthia Jean Cohen. (1997). Sense, Meaning and Perception in Three Dance Cultures. Dans Jane C. Desmond (Ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. (pp. 269-288). Durham, No. Carolina et London: Duke University Press.
- Davida, Dena. (2005). *Luna révélée : Une étude ethnographique sur la signification d'un événement de « nouvelle danse » montréalaise*. Thèse de doctorat non-publiée, Université du Québec à Montréal, Canada.
- _____. (2001). Observations ethnographiques de terrain sur la danse contemporaine de Montréal. *Liberté : danses* No. 254, Volume 43, Numéro 4, 148-149.
- Kealiinohomoku, Joanne Wheeler. (1969/1970). An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. *Impulse* 20 : 24-33. (Traduction en français sous le titre "Regards d'une anthropologue sur le ballet classique en tant qu'une forme de danse ethnique" en *Nouvelles de danse* #34/35: *Nomades de la danse*, 1998)
- _____. (1976). *Theory and Methods for the Anthropological Study of Dance*. Thèse de doctorat non-publiée, Indiana University, États-Unis.
- Perreault, Michel. (1988). La passion et le corps comme objets de la sociologie: la danse comme carrière (notes de recherche). *Sociologie et sociétés* XX(2), 177-186.
- Nahachewsky, Andriy. (1995, Spring). Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal* 27(1), 1-15.
- Ronström, Owe. (1989). The Dance Event: A Terminological and Methodological Discussion of the Concept. Lisbet Torp (Ed.), 1988 *International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology Symposium on « The Dance Event »: A Complex Cultural Phenomenon* (pp. 21-29). Copenhagen: ICTM.

Ressources bibliographiques additionnelles

- Décoret-Ahiha, Anne. (2004). *La danse exotique en France 1880-1940*. Paris : Centre national de la danse.
- Grau, Andrée et Georgiana Gore (éds.). (2005). *Anthropologie de la danse : Genèse et construction d'une discipline*. Paris : Centre national de la danse.
- Kuypers, Patricia (éd.). *Nouvelles de danse, danse nomade : regards d'anthropologues et d'artistes*, No. 34/35.
- Pontbriand, Chantale (éd.) (2001). *Danse : langage propre et métissage culturel*. Montréal : Éditions Parachute.
- Roussier, Claire (éd.). (2003). *Être ensemble : Figures de la communauté en danse depuis XXe siècle*. Paris : Centre national de la danse.