

THEMA

Mémoire vivante et virtuelle de la danse

Living and Virtual Memory of Dance

Marc Boivin, président, Fondation Jean-Pierre Perreault, Montréal, Québec, Canada

Marc Boivin, president, Fondation Jean-Pierre Perreault, Montreal, Québec, Canada

Lise Gagnon, directrice générale, Fondation Jean-Pierre Perreault, Montréal, Québec, Canada

Lise Gagnon, Executive director, Fondation Jean-Pierre Perreault, Montreal, Québec, Canada

En ligne : 5 novembre 2015

Online: November 5, 2015

Pour citer cet article (version originale)

Boivin, Marc et Lise Gagnon. 2015. Mémoire vivante et virtuelle de la danse. *THEMA. La revue des Musées de la civilisation* 3:97-109.

To cite this article (English translation)

Boivin, Marc and Lise Gagnon. 2015. Living and Virtual Memory of Dance. *THEMA. La revue des Musées de la civilisation* 3:110-122.



Tous droits réservés / All rights reserved
© THEMA. La revue des Musées de la civilisation, 2015
ISSN : 2292-6534

thema.mcq.org

MÉMOIRE VIVANTE ET VIRTUELLE DE LA DANSE

Marc Boivin et Lise Gagnon, Fondation Jean-Pierre Perreault

Depuis 2006, le travail de la Fondation Jean-Pierre Perreault s'inscrit activement dans le mouvement de valorisation du patrimoine de la danse contemporaine québécoise. Ayant poursuivi avec succès les actions de conservation et de mise en valeur du patrimoine chorégraphique de son fondateur, la Fondation s'inscrit maintenant dans une perspective plus vaste, à l'écoute des besoins du milieu de la danse. Ainsi, elle déploie tous ses efforts pour répondre aux questions inclusives de la valorisation et de la transmission du patrimoine chorégraphique. Elle s'intéresse tant aux initiatives de reconstruction, au domaine pédagogique et aux questions juridiques liées aux droits d'auteur, qu'à rendre les œuvres et leurs composantes accessibles à la recherche. Les activités de la Fondation découlent autant de l'archive qu'elles procèdent de la mémoire orale et corporelle. Elles permettent non seulement de garder des traces des œuvres chorégraphiques – qu'elles soient tangibles ou virtuelles –, mais aussi d'initier de nouveaux modes de transmission et de mémoire de la danse qui s'ouvrent à la connaissance et à l'interprétation. Garder vivante la mémoire de la danse et valoriser son patrimoine deviennent des actes innovateurs, qui tout à la fois documentent les œuvres et en favorisent la transmission.



Joe. Crédit photo : Michael Slobodian. © Fondation Jean-Pierre Perreault, 1989.



Marc Boivin - Crédit photo: Michael Siobodan

Marc Boivin, interprète, enseignant et président de la Fondation Jean-Pierre Perreault

Au printemps 2013, la Fondation Jean-Pierre Perreault, en partenariat avec l'Institut du patrimoine de l'UQAM, concevait et organisait trois journées d'étude intitulées « Documenter, recréer... Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines ». La Fondation – qui se consacre à la documentation, à la transmission et à l'archivage des œuvres de Jean-Pierre Perreault et, depuis 2011, de celles d'autres chorégraphes québécois – souhaitait, par cette initiative, s'exprimer et ouvrir un dialogue sur la question. Au cœur de ce projet : le désir de partager les différentes problématiques vécues par d'autres institutions nationales et internationales, de réarticuler l'archive et le vivant, la documentation et la reprise qui requièrent des modes singuliers de mémoire et de transmission¹.

Theresa Rowat, membre du conseil de la Fondation et directrice des Archives des jésuites au Canada, et moi y prenions parole. Notre communication, intitulée « L'œuvre de Jean-Pierre Perreault, un cas de figure pour le patrimoine chorégraphique québécois », s'insérait dans les questionnements du quatrième des six axes proposés dans le contexte des journées d'étude, soit « Construire l'archive ». Le décès de Jean-Pierre Perreault en 2004 mettait en péril son patrimoine chorégraphique : un riche fonds d'archives risquait de se perdre. Le souci de répondre à la crise forçait la rencontre de différents intervenants aptes et prêts à relever le défi. Theresa Rowat, archiviste, et moi-même, danseur, tous deux impliqués dès les premiers efforts, exposions la dynamique des forces convergentes ainsi que la dimension émotive qui ont rendu possible le travail de la Fondation au cours des sept dernières années. Nous y présentions entre autres les circonstances particulières qui ont mené à une résolution de crise ouverte sur l'avenir : la qualité exceptionnelle du fonds d'archives, la force de l'engagement personnel des collaborateurs proches de Perreault, la synergie d'un milieu appelé à se définir face à son histoire, ainsi que la volonté des instances gouvernementales de développer une vision et un engagement durable à l'égard de la création chorégraphique contemporaine et de sa place dans la société.

Dans le cadre de cette communication, Theresa Rowat et moi arrivions aux conclusions suivantes :

Parlant de patrimoine chorégraphique, de sa documentation et de sa mise en valeur, il y a eu au cours des dernières années des avancées substantielles en ce sens, mais beaucoup de travail reste à faire, et le questionnement demeure. Il est urgent que la question des archives en danse dépasse le milieu de la danse lui-même et soit portée à l'attention sérieuse des institutions patrimoniales publiques. Il est également nécessaire qu'une réflexion sérieuse s'engage quant à l'influence des œuvres chorégraphiques sur la mémoire collective d'une société.

Dans son essai "Choreographic objects" publié sur son site Web personnel, le danseur et chorégraphe William Forsythe rappelle : "Choreography is a curious and deceptive term. The word itself, like the processes it describes, is elusive, agile, and maddeningly unmanageable. [...] Each epoch, each instance of choreography, is ideally at odds with its previous defining incarnations as it strives to testify to the plasticity and wealth of our ability to re-conceive and detach ourselves from positions of certainty"². Un devoir de mémoire, comme celui de la Fondation Jean-Pierre Perreault, commence avec la prémisse que cette mémoire sera toujours partielle et subjective, mais aussi qu'elle s'inscrira dans un univers où la définition même de la chorégraphie est changeante, l'art chorégraphique étant en évolution. À ce titre, Theresa et moi avons souligné, lors des journées d'étude, que la sauvegarde d'un patrimoine chorégraphique « ne devrait pas équivaloir à une muséification simpliste, à la consignation de ses artefacts sous une cloche de verre. Il s'agit plutôt de trouver les stratégies de partage de ses éléments constitutifs et de son contexte de création afin de voir à sa perpétuation par d'autres voies, que ce soit celle de la recherche, de l'écriture, de l'éducation ou, bien sûr, de la reconstruction. Au Québec, en lien



Figure 1. *Les années de pèlerinage*. Chorégraphie de Jean-Pierre Perreault, performance de Marc Boivin et de Sandra Lapière. Photographie : Michael Slobodian. © Fondation Jean-Pierre Perreault, 1996.

avec le Plan directeur de la danse professionnelle au Québec 2011-2021 du Regroupement québécois de la danse³, praticiens, archivistes, universitaires et fonctionnaires des conseils des arts se sont regroupés pour entamer une réflexion sur les méthodes de préservation du patrimoine chorégraphique et sur la condition des archives en danse» (Boivin et Rowat 2013). C'est dans cette mouvance que la Fondation Jean-Pierre Perreault s'est acquittée de la responsabilité, en 2006, de préserver et de valoriser l'œuvre de Perreault et, en 2011, de faire la transition vers un mandat élargi accueillant l'art chorégraphique contemporain québécois.

Comme j'ai été danseur pour Jean-Pierre pendant plusieurs années (Figure 1), mon expérience de son œuvre en est une vécue de l'intérieur. J'ai été nourri et formé par elle, c'est ainsi qu'elle m'a touché. Les efforts de conservation et de mise en valeur auxquels j'ai pu participer ces dernières années m'ont permis d'observer un rapprochement possible entre le travail du danseur, celui du chorégraphe et celui de la mise en valeur d'un patrimoine chorégraphique :

- le danseur est appelé à diviser le corps (la matière) pour l'agencer à nouveau et identifier l'essence de ce qui lui est proposé pour permettre l'interprétation et une lecture nouvelle;
- le chorégraphe divise le temps et nos repères en la matière – repères conceptuels, esthétiques et expérientiels – pour en créer de nouveaux et pour vivre le passage du temps dans «une autre conscience».

Ce que recherche le chorégraphe, ce qu'incarne le danseur, comme l'a souligné Boris Charmatz dans son *Manifeste pour un Musée de la danse*, c'est aussi ce qui peut guider les efforts de mise en valeur d'un patrimoine chorégraphique : «... Fabriquer un véhicule symbolique qui transporte tout le monde, les artistes, les publics, les amateurs, les professionnels, les enseignants, les élèves, les spectateurs, les étudiants, les politiques, les visiteurs, les touristes, les chercheurs, les journalistes, les citoyens, tout le monde, au-delà du monde transporté habituellement» (Charmatz 2008:2). L'énumération de Charmatz

éclaire bien une valeur profonde de la Fondation : cette ouverture à tous qui se veut, plus encore qu'un désir de rejoindre l'Autre, un ancrage dans sa raison d'être et ce qui dicte le processus décisionnel du développement des activités. Le concept de l'œuvre appartenant à un créateur est ainsi constamment remis en question. Énoncé haut et fort, le geste d'affirmation de l'énumération issue du *Manifeste pour un Musée de la danse* stimule toutes les actions de valorisation et d'exploitation d'un legs artistique en danse dans sa potentialité.

En 2011, la Fondation s'est dotée d'une nouvelle mission en devenant un organisme voué à la valorisation du patrimoine chorégraphique contemporain québécois. Elle entend jouer un rôle de premier plan en fait de danse contemporaine québécoise et d'œuvres du répertoire, tout en créant des ponts ou en renforçant les liens avec la danse contemporaine canadienne et mondiale. Pour réaliser sa vision, elle vise à « développer un champ d'action propre, qui non seulement tient compte des acteurs liés à l'une ou l'autre des fonctions exercées relativement au patrimoine chorégraphique, mais qui s'exercera en créant des liens et des partenariats avec des organismes engagés dans l'une ou l'autre de ces fonctions » (voir Grondin 2011:11). La Fondation est ainsi, au cours des dernières années, intervenue sur quatre axes d'action dans le but de voir à la diversité des perspectives et des lectures possibles. En lien avec l'idée d'« absence de certitudes » mise de l'avant par William Forsythe, chaque axe de la Fondation est à la fois une piste d'action et un domaine à mettre en question et à développer. Ces quatre axes sont :

- la valorisation et la transmission du patrimoine chorégraphique auprès du grand public;
- la valorisation et la transmission du patrimoine chorégraphique auprès du public spécialisé;
- la gestion de droits et les services conseils;
- la documentation du patrimoine chorégraphique et la recherche.

La première clé était, dès les débuts, de rassembler les expertises qui allaient permettre cette diversité. L'expertise des domaines légal, archivistique, universitaire et technologique a donc été rassemblée afin d'assurer la connaissance sur les œuvres, les milieux et les disciplines.

Malgré le caractère évanescent de ses manifestations publiques, la danse en soi n'est pas éphémère : elle laisse des traces. Les carnets Bagouet, une association française de danseurs rassemblés autour d'une mission commune (encadrer et valoriser le patrimoine chorégraphique de Dominique Bagouet, chorégraphe français de renommée internationale décédé en 1992), ont été parmi les premiers à faire office de mémoire vivante dans le domaine de la danse contemporaine. En lien avec ces Carnets, Isabelle Launay, enseignante et chercheuse au Département danse de l'Université Paris 8, soulignait : « Aussi s'agissait-il, non pas d'abandonner la logique d'une tradition orale, mais de mener une critique interne à la mémoire orale, à une passation généalogique de corps à corps pour qu'elle s'émancipe de l'idéologie de la "filiation", en réinventant en quelque sorte la source ou le matériau de travail, donc en problématisant le point fixé comme "l'origine" » (Launay citée dans Pouillaude 2009:281).

Bien que privées et parfois subconscientes, les traces les plus tangibles sont, effectivement, d'abord dans les corps des interprètes; néanmoins, elles se trouvent aussi ailleurs, dans les corps des spectateurs, de celles et de ceux qui reçoivent l'œuvre. D'autres traces, qui sont aussi bien en périphérie de l'expérience humaine que constitutives sur le plan des processus de création, de production et de diffusion, sont les documents qui portent cette information, autour et au cœur de la création. Le spectateur est *de facto* partie prenante lui aussi de la mémoire d'une œuvre, sachant que c'est dans son œil, dans son corps, dans sa subjectivité, dans son imaginaire que se réalise le spectacle vivant –; conséquemment, il est empreint d'une parcelle du sens élargi d'une œuvre.

Dans son livre *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Frédéric Pouillaude note, par rapport à ce même travail autour des Carnets Bagouet : « Deux choses s'indiquent dans ce souci

matériel de l'archive: d'une part, une relativisation de la source corporelle (car l'archive est bien souvent ce qui vient révéler et pallier les trous de la mémoire); d'autre part, comme un besoin, après 13 années de transmission orale, de déposer le souvenir dans des inscriptions extérieures au sujet, de pouvoir enfin s'alléger la mémoire en la livrant aux disséminations de la trace » (Pouillaude 2009:284). Toute nouvelle personne apte à se mettre en contact avec la mémoire d'une œuvre (faute de l'avoir expérimentée dans le contexte de sa création) est appelée à en dégager une nouvelle lecture, un autre impact. Les actions précises à prendre en lien avec la documentation doivent être conçues à partir de l'exploitation possible des archives, une perspective à long terme qui dicte le court terme; une perspective qui souligne aussi l'importance de la documentation en processus de création. Il importe de traiter séparément, mais dans une vision partagée, d'une part, la protection du legs artistique et, d'autre part, l'interprétation du patrimoine. La question du patrimoine en danse doit évoluer en parallèle du domaine archivistique et patrimonial et en dehors d'un huis clos disciplinaire. L'œuvre appartenant à tous ceux qui en ont été témoins, de l'intérieur ou de l'extérieur, chacun possède sa propre relation avec elle et en tient une part de vérité qui échappe à l'autre. La Fondation respecte ce rapport de l'œuvre à l'Autre.

Une fois la décision prise de confier la sauvegarde des documents archivistiques de Jean-Pierre Perreault à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, la Fondation s'est tournée vers la mise en valeur et l'exploitation de ce patrimoine, respectant la chaîne propre à cette relation entre archive et interprétation. Il s'agissait de :

- diviser la matière de son interprétation;
- protéger le contenu et assurer l'accès à l'information, pour ensuite stimuler l'interprétation et l'exploitation;
- réunir autour de la table les expertises nécessaires pour couvrir les champs d'action complémentaires afin que la mémoire soit « vivante ».

Selon mon expérience, la mémoire est une activité biologique et psychique qui permet d'emmagasiner, de conserver et de restituer de l'information; c'est une fonction considérée comme un lieu abstrait où viennent s'inscrire les notions, un ensemble des faits passés qui reste dans le souvenir. Et le vivant demeure cet espace où se manifestent les fonctions de la vie, par opposition à l'absence de vie : ce qui respire, ce qui survit, ce qui exprime avec force la vie et en donne une vive impression. Quant à lui, le virtuel, bien avant que le terme ait été associé au domaine numérique et récupéré par lui, définissait ce qui n'est qu'en puissance, qu'en état de simple possibilité (par opposition à ce qui est en acte) et ce qui comporte en soi les conditions de sa réalisation : le potentiel, le possible. Ainsi le « virtuel » s'applique exactement au mandat de la Fondation : prendre le potentiel de ce qui constitue cette mémoire et le rendre vivant... dans toute sa complexité, dans l'équilibre de ses axes d'expression et de recherche possibles. Bien qu'intrinsèquement reliés, la danse et l'art chorégraphique sont deux choses distinctes, mais les deux demeurent des miroirs souvent trop francs pour nos sociétés contemporaines. La danse lève le rideau sur l'absence de contrôle absolu, sur cette relation ambiguë que nous maintenons avec le corps, en tant qu'objet et sujet. La pensée chorégraphique, comme le souligne Forsythe dans son essai, témoigne de cette absence de certitudes, souvent si difficile à accepter, dans un monde mené par la fragilité des marchés économiques. Par ailleurs, Erin Manning, titulaire de la Chaire de recherche en art relationnel et philosophie à la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia, et dont le travail porte sur les concepts de Forsythe, note : "Choreographic thinking is the activation, in the moving, of a movement of thought" (Manning citée dans Nicely 2014). Nos sociétés ont beaucoup à apprendre de la danse et du rapport au corps, mais aussi du pouvoir de la pensée et de l'acte chorégraphique, bien au-delà du caractère soi-disant éphémère de la danse. Une mémoire virtuelle et vivante de la danse est aussi une proposition d'engagement dans un monde en mal de nouvelles manières de penser et d'interagir.



Lise Gagnon – Crédit photo: Emmanuel Gagnon

Lise Gagnon, directrice générale de la Fondation Jean-Pierre Perreault

La mission que s'est donnée la Fondation est intrinsèquement liée à la mission de conservation du patrimoine de la danse contemporaine que d'autres acteurs du milieu culturel – tels Bibliothèque et Archives nationales du Québec, la bibliothèque Vincent Warren, et les centres de documentation de Tangente, de l'École de danse contemporaine de Montréal et des départements universitaires en danse – mènent à bien. La Fondation est interdépendante des membres de cet écosystème fragile, jeune et bien vivant, car, sans conservation, il ne peut y avoir de transmission.

Notre mandat implique de nombreuses interrogations : quel patrimoine transmettre ? Comment le transmettre ? Quel regard privilégier ?

Ces questions sont aussi pertinentes du point de vue d'une transmission – qui procède de la mémoire orale et corporelle, donc d'un patrimoine inscrit dans le corps –, qu'en regard de la transmission sur le Web – qui procède de l'archive par l'intermédiaire de traces et de documents. Car nous ne sommes pas dans la collecte d'information, non plus que dans l'accès à des archives, mais plutôt dans la transmission, la rencontre, l'expérience. En ce sens, le travail de transmission est nécessairement subjectif et il se rapproche d'un travail de création.

JEAN-PIERRE PERREULT, CHORÉGRAPHE

L'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe* (Figures 2-3) a été rendue possible grâce à la précieuse collaboration de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, partenaire principal de l'exposition, qui a numérisé plus de 600 artefacts du fonds Jean-Pierre Perreault (dont des carnets, des photos, des affiches, etc.). Archives tangibles, ces traces ont permis de faire de l'exposition virtuelle une initiative unique et remarquable, compte tenu des ressources dont dispose la Fondation. Ginelle Chagnon, directrice artistique du projet et proche collaboratrice de Jean-Pierre Perreault, a choisi les œuvres et les artefacts mis en valeur. Elle a aussi invité des collaborateurs du chorégraphe à donner des entretiens. Ce faisant, elle a créé un récit en choisissant les documents comme les personnes qui ont donné corps à l'exposition. Car les mémoires et affects de celles-ci – au moment où elles ont collaboré au



Figure 2. Page d'accueil de l'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*. © Fondation Jean-Pierre Perreault.

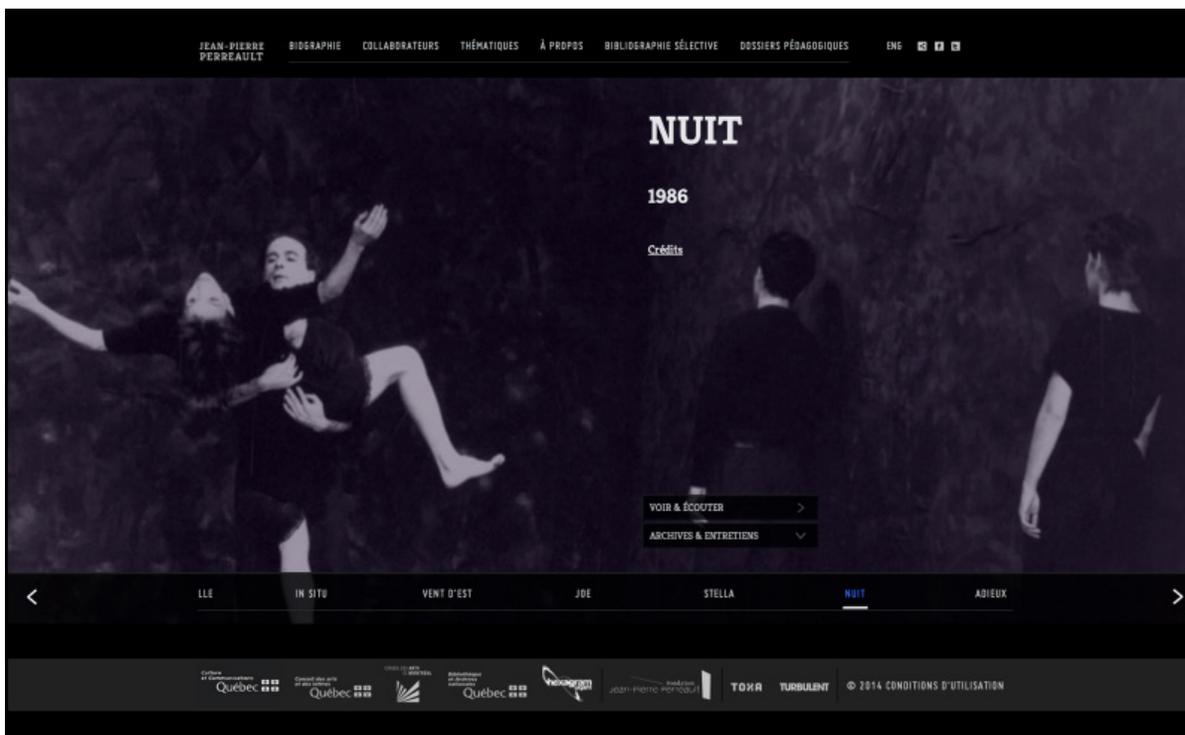


Figure 3. Page Nuit de l'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*. © Fondation Jean-Pierre Perreault.

projet – traversent l'exposition, la colorent, la constituent. L'exposition virtuelle touche nécessairement à la question de l'interprétation des archives, du regard et du choix. On peut cependant se demander : que laisse dans l'ombre l'exposition virtuelle ? Que donne-t-elle à voir dans la lumière ? Quelle histoire a-t-elle créée ? L'exposition virtuelle, ancrée dans une temporalité et un espace de rencontre, est donc inévitablement subjective. Elle est une appropriation du passé – mais elle est aussi une rencontre entre le réel et l'imaginaire.

PARCOURS PÉDAGOGIQUE

Le parcours pédagogique appliqué à l'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe* constitue une initiative inédite de transmission du patrimoine (Figures 4a, b). Soulignons ici l'engagement de Nicole Turcotte, professeure invitée au Département de danse de l'UQAM, qui a conçu ce parcours avec l'assistance d'Ariane Dessaulles, aujourd'hui partie prenante de l'équipe de la Fondation.

Les dossiers pédagogiques proposent une exploration créative et ouverte de l'exposition. Ils invitent les élèves à regarder, et souvent à regarder de nouveau, des extraits vidéo de chorégraphies ou des entretiens, à analyser photos et dessins, ainsi qu'à porter une attention fine à l'œuvre du chorégraphe. Les activités du parcours permettent aux élèves d'accéder à l'univers de Jean-Pierre Perreault, de comprendre sa démarche artistique et son langage chorégraphique, de découvrir son esthétique, mais aussi de s'en inspirer pour créer et développer une réflexion critique personnelle. Les propositions pédagogiques accompagnent l'enseignant dans son rôle de passeur de culture auprès de ses élèves, qui vivent une réelle expérience de transmission d'un patrimoine chorégraphique, parce qu'on leur donne temps et espace.

JEAN-PIERRE PERREAULT
ENG
📄 📱 🌐
DOSSIERS PÉDAGOGIQUES

Que nous donne à voir l'œuvre de Jean-Pierre Perreault?

Le parcours dirigé est une invitation faite aux enseignants et à leurs élèves à mieux connaître l'œuvre de [Jean-Pierre Perreault](#).

L'immense legs chorégraphique de cet artiste est exploré à travers une sélection d'extraits d'œuvres, d'images et d'écrits puisés à même le fonds iconographique de l'exposition virtuelle [Jean-Pierre Perreault, chorégraphe](#). Les propositions pédagogiques de ce parcours inspirent l'enseignant dans son rôle de passeur de culture auprès de ses élèves.

L'offre pédagogique se décline en deux types d'activités : appréciation et création.

Des fiches pédagogiques téléchargeables procurent à l'enseignant le matériel nécessaire à une utilisation immédiate en salle de classe ou en studio. Les propositions peuvent être adaptées en fonction de la spécificité de chaque classe.

L'enseignant trouvera, à l'intérieur des fiches, des pistes stimulantes lui permettant de répondre aux exigences de formation du [programme de danse](#) du ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS).

« Un homme seul regarde le monde »



Intentions éducatives poursuivies

- accéder à l'univers du chorégraphe Jean-Pierre Perreault
- comprendre sa démarche artistique et son langage chorégraphique
- découvrir son esthétique hautement singulière
- s'en inspirer pour créer
- développer une réflexion critique personnelle quant à son œuvre

VOIR LES DOSSIERS »



Figure 4a. Page d'accueil du parcours pédagogique. © Fondation Jean-Pierre Perreault.

JEAN-PIERRE PERREAULT
ENG
📄 📱 🌐
DOSSIERS PÉDAGOGIQUES

« REVOIR L'INTRODUCTION »

ACTIVITÉS D'APPRÉCIATION

Au gré des propositions, de manière active et créative, les élèves construisent leur appréciation de l'univers chorégraphique de Jean-Pierre Perreault en adoptant différents regards.

D'une attention fine à leurs réactions esthétiques, en passant par l'analyse des principales constituantes de l'œuvre et l'exploration des diverses significations des choix chorégraphiques ou scénographiques du chorégraphe, les élèves développent un jugement éclairé et critique sur l'œuvre de Perreault. Leurs découvertes pourront être réinvesties dans des activités de création ou d'interprétation.

1

SANS DOMICILE FIXE

La thématique aborde des sujets chers à Perreault soit l'anonymat, l'identité, l'appartenance collective. Les pistes d'analyse et de réflexion proposées invitent les élèves à comprendre le regard porté par l'artiste sur le monde et plus particulièrement sur la condition humaine.

NOMS DES ACTIVITÉS

1. Les ombres
2. Joe

2

LE POIDS DU MONDE

ACTIVITÉS DE CRÉATION

Les activités de création sont imaginées en cohérence avec les activités d'appréciation. Ainsi, les connaissances acquises par le visionnage des extraits d'œuvres et par la réflexion que suscitent les questions proposées pourront inspirer le processus même de création des jeunes. Il est aussi possible de choisir le chemin inverse.

Les propositions de création sont inspirées tout autant des thèmes chers à Jean-Pierre Perreault que des qualités plastiques, esthétiques, gestuelles qui caractérisent son œuvre. Adaptées aux préoccupations et au niveau des élèves, ces activités leur permettent d'exprimer un point de vue original sur des problématiques actuelles.

1

JEUX D'ESPACE

Ici, l'espace se conjugue à tous les temps: espace physique, espace imaginaire, espace à construire ou à habiter, autant de lieux où les idées chorégraphiques des élèves peuvent prendre forme.

NOM DE L'ACTIVITÉ

1. Les ombres et Joe

2

LES PORTÉS

Figure 4b. Dossiers des activités d'appréciation et de création du parcours pédagogique. © Fondation Jean-Pierre Perreault.

LES BOÎTES CHORÉGRAPHIQUES

La transmission du patrimoine de la danse se déploie aussi à travers la création de boîtes chorégraphiques. Michèle Febvre (2011:3), qui a réfléchi aux principes de la constitution de cet outil mnémonique, écrivait à propos de celles-ci : « Transmettre un patrimoine chorégraphique sous-entend une pédagogie de la transmission capable non seulement de « faire faire » la danse, mais également d'en assurer la compréhension esthétique, sociale, historique et humaine – autrement dit de donner du sens (et non « le » sens) à la « reconstruction » d'une œuvre. »

Les boîtes consacrées à *Duo pour corps et instruments* (2003) de Danièle Desnoyers et à *Bras de plomb* (1993) de Paul-André Fortier rassemblent les éléments qui ont mené à la création de ces œuvres – des éléments porteurs de sens – et ce qui en pérennise la transmission, soit tous les éléments nécessaires à leur reconstruction (Figures 5-6). Elles permettent à quiconque y a accès de partager avec les chorégraphes le chemin de la création de l'œuvre. Chacune des boîtes rassemble des traces tangibles, telles des notations chorégraphiques, des plans d'éclairage, des fiches costumes, des fiches décors, des vidéos de répétition sans éclairage, des vidéos de spectacle et des dossiers de presse, mais aussi d'autres éléments plus subjectifs, comme les sources d'inspiration sous forme de notes, de dessins, de carnets, etc.

1.2 NOTATION CHORÉGRAPHIQUE

LÉGENDE:

QL: régie de la lumière
 QS: régie du son
 QV: régie de la vidéo
 T: indice de temps du déroulement de la pièce (0 m 0 s = QL2)
 V: repère de la vidéo du 21 janvier 2014, Claudia ChanTak

PLAN LARGE	DÉTAIL	DESCRIPTION	REPÈRES
 entrée du public	 Anne est à son ampli	Avant l'entrée du public, Anne installe son instrument sur son mollet gauche, ouvre son amplificateur, ajuste les différents réglages et teste le son. Lorsque les spectateurs entrent dans la salle, le QL-1 de lumière est déjà allumé, Anne est en place et déjà active sur son amplificateur.	QL-1: avant l'entrée en salle T: 15 ou 10 min avant le début de la pièce
 temps de l'entrée du public	 temps de l'entrée du public	Le temps de l'entrée du public n'est pas calculé dans ce document. Les repères de temps débuteront avec le Q de lumière suivant. Le fil de son instrument est très fragile, il faut faire attention à ne pas l'accrocher, le tirer ou piler dessus.	le temps de l'entrée du public n'est pas calculé précisément ici
« ENTRÉE DU PUBLIC », SOLO D'ANNE			
 consignes	 consignes	Consignes. Anne produit des <i>feedbacks</i> avec son instrument et contrôle les sons émis en éloignant ou en rapprochant sa jambe de l'amplificateur, ou en changeant l'angle entre l'instrument et l'amplificateur par une rotation de la jambe. Les <i>feedbacks</i> émis sont différents et variés. Les variations sont obtenues en jouant entre les fréquences (basses à plus aiguës), en jouant avec l'intensité du son, les longueurs des sons émis et les silences.	
 relation directe	 relation directe	Anne est en relation directe avec le régisseur son. Lorsqu'il envoie des interstices sonores, Anne lui répond avec son instrument. Pendant que le public entre, Anne doit produire un minimum de trois montées sonores plus intenses de <i>feedbacks</i> de basse fréquence. Les sons émis s'apparentent alors à des grondements de moto. A d'autres moments, Anne cherche à émettre des sons très doux qui s'apparentent, pour leur part, au souffle du vent. Par le regard, Anne peut entrer en relation directe avec les spectateurs, leur sourire. Tout au long de l'entrée du public, elle oscille entre cette relation aux spectateurs et la relation aux sons qu'elle produit. Son attention passe de l'une à l'autre, ou aux deux conjointement. Son attitude est ouverte, réceptive et accueillante vis-à-vis du public. Mais elle peut aussi, par moments, s'abandonner complètement aux sons qu'elle produit et s'y engager physiquement. À ces moments-là, son jeu s'apparente à celui d'une musicienne rockeuse qui « tripe » avec son instrument. Les effets de rupture entre l'abandon aux sons et l'ouverture au public par le regard sont recherchés.	

20 - DUOS POUR CORPS ET INSTRUMENTS

© Fondation Jean-Pierre Perreault

Figure 5. Extrait de la boîte chorégraphique *Duo pour corps et instruments* de Danièle Desnoyers. Rédaction : Sophie Corriveau et Anne Thériault, conception : Ginelle Chagnon. © Fondation Jean-Pierre Perreault, 2015.

3.2 Tableau I: « Bras blanc »

Gilet boutonné, pantalon, chaussures et chaussettes



Le gilet est porté boutonné. Le pantalon, les chaussures et les chaussettes sont les seuls éléments du costume qui ne sont jamais remplacés pendant la pièce. La patine blanchâtre que le port du maquillage produit sur le gilet s'accumule autour de l'épaule et sur le devant du gilet. Chaque jour, il faut l'essuyer un peu pour éviter l'accumulation.

Par contre, il faut faire attention de ne pas patiner de blanc le pantalon.

Maquillage blanc sur les bras et les mains



Le maquillage blanc est appliqué avec une éponge et de l'eau sur l'entière surface des mains et des bras. Il faut s'assurer que l'épaule et l'omoplate sont bien enduites de maquillage, tout comme l'aisselle et le devant de l'épaule afin de ne pas voir la démarcation du maquillage lorsque le danseur porte la veste.

© Fondation Jean-Pierre Perreault

BRAS DE PLOMB - 7

Figure 6. Extrait de la boîte chorégraphique *Bras de plomb* de Paul-André Fortier.
Rédaction et conception: Ginelle Chagnon. © Fondation Jean-Pierre Perreault, 2013.

Le défi de la boîte chorégraphique consiste à conserver l'œuvre sans la mettre en boîte, c'est-à-dire sans l'enfermer ni la rigidifier. D'où l'importance de l'inclusion de traces subjectives qui permettent de contextualiser l'œuvre et de donner place aux intentions: entretiens avec le ou la chorégraphe et les interprètes; notes ayant précédé la naissance de l'œuvre, etc. La diversité des éléments qui composent la boîte permettra de réactualiser l'œuvre, de la transmettre, d'en montrer la complexité et de la garder vivante.

STAGES ET ATELIERS

Les activités d'enseignement sont aussi au cœur du mandat de transmission du patrimoine chorégraphique de la Fondation. Ainsi, en février 2015, grâce au programme de perfectionnement du Regroupement québécois de la danse, la Fondation a proposé un stage pour danseurs professionnels inspiré par l'*Installation chorégraphique 1: L'instinct* (1994) (Figure 7) de Perreault. La Fondation a aussi proposé plusieurs ateliers pour non-initiés, une activité réalisée initialement en collaboration avec l'Agora de la danse (Figures 8-9). Dans les deux cas, la transmission est tributaire du passage d'un corps à un autre, notamment des corps de Ginelle Chagnon et de Marc Boivin. La transmission passe à travers leur corps et fait état de leurs expériences relationnelles avec Jean-Pierre Perreault. Ainsi, dans ses ateliers, Ginelle dépeint abondamment les faits et gestes de Jean-Pierre-Perreault, et c'est à travers son souvenir que les participants imaginent le chorégraphe.



Figure 7. Jeunes danseurs investissant l'univers de l'*Installation chorégraphique 1: L'instinct* (1994) de Jean-Pierre Perreault durant un stage de répertoire Perreault pour interprètes professionnels. Image courtoisie d'Ariane Dessaulles. © Fondation Jean-Pierre Perreault, 2015.

Dérivant ici de la mémoire, la transmission est nécessairement rencontre et expérience. Le passé rencontre le présent, le passé n'est pas un état fixe ou fixé; il vit dans de nouveaux corps, qui s'approprient et réactualisent les formes transmises. Il y a donc inévitable transformation dans tout ce travail de transmission.

PLATEFORME NUMÉRIQUE AXÉE SUR LE PATRIMOINE CHORÉGRAPHIQUE QUÉBÉCOIS

Enfin, dans le cadre de la nécessaire redéfinition de son identité, la Fondation travaille à la création d'un nouveau portail destiné à la valorisation et à la transmission du patrimoine chorégraphique québécois. Mais comment une plateforme numérique peut-elle devenir la mémoire vive de la danse? Comme le remarquait l'artiste Sanford Biggers :

La nature de notre engagement avec le monde est fondamentale. Regardez le monde dans lequel nous vivons – une réalité hypermédiatisée, virtuelle. [...] Oui, c'est plus rapide, mais en même temps, c'est tellement détaché que l'on peut en user sans vraiment s'engager. On traite les communications comme un jeu vidéo: cliquer, taper, couper, coller, se déplacer devant et derrière... Messages instantanés, courriels, téléphones cellulaires et tous ces moyens numériques – c'est du détachement, alors que l'expérience est plus du domaine de la forme analogique. Ça nous entraîne dans un autre rythme et une autre résonance. Il faut trouver un équilibre entre les deux, entre les règnes virtuel et réel. (Biggers cité dans Jacob 2004:210, trad. libre par Sylvie Cotton)

Le défi, pour le portail, consiste à intégrer l'expérience temporelle – à faire le pari du temps –, donc à engager le corps et l'affect, ce qui va à contre-courant de nos habitudes numériques. La question de la transmission implique la création de récits, et nous devons nous pencher sur le processus de transmission. Car la manière dont s'effectuera l'expérience virtuelle influencera le contenu proposé, la compréhension et l'actualisation du passé.

Ainsi, comment rendre vivantes les archives déjà existantes? Comment un portail peut-il devenir un espace de réflexion, de valorisation et de transmission du patrimoine de la danse au Québec? Comment,

avec le portail, participer à la constitution d'un patrimoine chorégraphique québécois? D'abord, sans réseautage et maillage avec le milieu de la danse et le milieu culturel plus large, tout cela sera impossible. Le portail se doit d'être un espace de dialogue, un laboratoire de mémoire tributaire des recherches en cours et des expérimentations. Un laboratoire de mémoire qui permettra à ceux et celles qui le visitent de devenir à leur tour des acteurs de la mémoire de la danse. Car, pour que la mémoire soit vivante, elle doit aussi rencontrer la mémoire et l'inconscient du visiteur.

Ce désir n'a rien de chimérique. L'expérience de la dématérialisation de la danse est un phénomène très ancien. En effet, la captation de la danse sur film est aussi vieille que le cinéma, les frères Lumière ayant réalisé leurs premiers films sur la danse en 1895. La mémoire de la danse peut être tout à la fois vivante et virtuelle. Le portail se devra d'être contaminé par la danse, par le mouvement de la danse. Il invitera à la lenteur et à la profondeur. Il intégrera des entretiens et offrira des espaces de réflexion à divers acteurs du milieu. Il sera un espace de rencontres.

Qu'il s'agisse d'expositions virtuelles, de portails numériques, de boîtes chorégraphiques ou d'ateliers de répertoire pour interprètes professionnels ou non, transmettre la danse, c'est donner chair à sa mémoire. Transmettre la danse, c'est faire appel au temps, aux traces, au corps; c'est assumer l'inhérente transformation qu'implique tout acte de transmission, et c'est surtout reconnaître la nature nécessairement subjective d'une telle aventure.



Figures 8-9. Non-initiés interprétant des séquences extraites de *Joe* (1983) durant le stage «Vivre Joe» à l'Agora de la danse. Images courtoisie de Ginelle Chagnon. © Fondation Jean-Pierre Perreault, 2014.

NOTES

- 1 Le colloque réunissait une vingtaine de conférenciers en provenance de divers horizons et pays: historiens, commissaires, critiques d'art, éditeurs, professeurs, doctorants, artistes et chercheurs de Montréal et Ottawa (Canada); de Lyon, Paris, Strasbourg et Rennes (France); et de Chicago et San Diego (États-Unis).
- 2 Voir document électronique: <http://www.williamforsythe.de/essay.html> (consulté le 12 septembre 2014).
- 3 Le Plan directeur peut être consulté à l'adresse suivante: http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/PlanDirecteur_web_version_fran%C3%A7aise_finale.pdf (consulté le 14 septembre 2015).

BIBLIOGRAPHIE

- Boivin, M. et T. Rowat. 2013. *Jean-Pierre Perreault, un cas de figure pour le patrimoine chorégraphique québécois*. Communication présentée aux Journées d'étude « Documenter, recréer... Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines », Cinémathèque québécoise, Montréal, 3 mai 2013.
- Charmatz, B. 2008. *Manifeste pour un Musée de la danse*. Document électronique: <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse> (consulté le 19 août 2015).
- Febvre, M. 2011. *Boîte chorégraphique – Élaboration de contenus*. Fondation Jean-Pierre Perreault (document non publié).
- Grondin, M. 2011. *Planification stratégique de développement de la FJPP 2011-2015*. Fondation Jean-Pierre Perreault.
- Jacob, M. J. 2004. Sanford Biggers. Dans *Buddha Mind in Contemporary Art*, dir. J. Bass et M. J. Jacob, 204-211. Berkeley, CA: University of California Press.
- Nicely, M. 2014. *On Choreographic Thinking*. Document électronique: <http://dancersgroup.org/2014/03/on-choreographic-thinking/> (consulté le 12 septembre 2014).
- Pouillaude, F. 2009. *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris: Vrin.