

TOP

MAGAZINE

AUTOMNE 1995 / NUMÉRO 38

6.00\$

Marie
Chouinard

*La
prêtresse*

Irène Papas

Forestier

Chapleau
Cardinal

Arcand



Michel Tremblay répond au questionnaire Proust



La prêtresse

*Je connais Marie depuis près de vingt ans. Je l'ai rencontrée pour la première fois en 1977 dans une petite église blanche située rue De La Roche, entre Rachel et Mont-Royal. C'est là qu'elle étudiait la danse avec Tom Scott qui fut son maître à danser pendant plusieurs années. À l'époque elle participait à la création d'un spectacle de danse-théâtre intitulé *LE GRAND JEU*. Elle avait écrit le texte et l'on m'avait demandé de composer la musique. Pour moi c'était la réalisation d'un rêve de jeunesse: travailler avec des danseurs. Marie, à ce moment-là, était comme elle est aujourd'hui: grande, belle, simple et tranquille, lumineuse et enjouée. Elle pouvait exploser à tout moment, et en même temps, il se dégageait d'elle un immense recueillement, une espèce de reconnaissance universelle envers tout ce qui l'entourait.*

Elle aime la vie, le vivant. Elle est fascinée par la poésie du monde, le sanskrit et les musiques nouvelles. Elle passe du silence à l'éclat de rire avec le naturel d'un vent qui se lève soudain. Un soir d'août, elle m'a invité dans sa campagne pour regarder les étoiles filantes. «Ce sera ton cadeau de fête, Rober.». Elle est comme ça, Marie. Pour moi, l'entretien qui suit est comme une série d'étoiles filantes, l'une à la suite de l'autre, avec des plages de silence qui sont une longue rêverie sur la vie et la création.

CET INSTANT-CI ET L'ÉTERNITÉ, chorégraphie de Marie Chouinard.

Rober Racine

Artiste et écrivain

Marie Chouinard

Danseuse et chorégraphe



MARIE CHIEN NOIR, 1982.

Photo : Èliane Laubscher

À chaque fois que j'entreprends une nouvelle création, ce qui m'intéresse le plus, c'est de trouver une manière de travailler que je n'ai pas encore explorée. Je peux mettre des mois à développer ce qui sera le cœur, l'essence de la prochaine pièce. C'est d'abord une disposition de l'esprit qui doit trouver sa place en moi. Ensuite, une fois que cet angle nouveau de captation et de relation au monde est orienté, là, je peux commencer à trouver comment ça se tient physiquement debout, comment ça respire, comment ça expérimente et réalise, comment ça crée des liens entre le réel et l'impalpable.

Les gestes viennent comme un nouveau vocabulaire, comme des clefs, les enchaînements viennent comme une nouvelle grammaire, une nouvelle musique intérieure.

A la fin, ça peut devenir un monde, une inflection de la lumière et peut-être redonner au spectateur ce qui était pressenti au début du travail: un vide bienfaisant, une solution géométrique qui fait rire... Dans ma nouvelle création, il y a deux méthodes de travail. Je filme ce que je danse. Les danseurs refont ensuite exactement le mouvement que je viens de faire. Puis je prends une séquence du mouvement et je l'ouvre, la défait, l'inverse, la transforme. Je travaille la séquence elle-même. C'est la première fois que je travaille de cette façon.

Parfois, les idées me viennent quand je suis chez moi. Je fais quelques pas dans le salon et je les dessine pour ne pas les oublier. Si j'ai une révélation, je cours au studio et je vais me filmer. D'une création à l'autre je suis à la recherche d'un esprit. Cet esprit naît de la création précédente. *Le Sacre du Printemps* c'est le feu. C'est organique. Senti dans la colonne vertébrale. Entre le ciel et la terre. Pour la pièce que je crée présentement avec la compagnie, j'essaie de faire des gestes qui ont conscience de l'espace, de la trajectoire du mouvement et de ses retentissements dans l'espace. L'espace sensuel. Dans *Le Sacre du Printemps* il n'y a pas cette dimension d'espace. Ce sont des touches dans le présent immobile.

Pour mon prochain solo, le défi est de danser avec la liberté que j'ai dans le studio lorsque je suis toute seule. Pour y parvenir, je dois tracer des esquisses très larges. Mais surtout, je veux chorégraphier l'esprit. Une fois la chorégraphie de l'esprit ancrée, le corps résonnera.

C'est ce que je travaille avec les danseurs: l'esprit de base. Un mouvement, par exemple, va s'arrêter d'une certaine manière dans l'espace. Après, tous les arrêts se feront de la même manière, avec les mêmes éléments, la même attitude. Il arrive que sur dix danseurs, seulement trois d'entre eux captent l'esprit. Alors je les fait danser devant les autres.

J'aime travailler le matériau humain. J'aime chorégraphier l'esprit du danseur et obtenir un résultat corporel, plus que juste chorégraphier le corps.

S'appliquer à chorégraphier l'esprit des danseurs c'est considérer les danseurs comme des créateurs.

Marie est une amoureuse de la nature et de tout ce qui y vit. Dans nombre de ses chorégraphies, la présence animale est manifeste. Y aurait-il un lien secret entre l'art chorégraphique et le bestiaire de notre humanité?

Un spectacle, c'est comme une scène de la nature. Un aigle descend vers sa proie dans un champ. Le lièvre bouge, le vent se lève. Peu importe les éléments qui surgissent, l'aigle accomplit sa destinée et ajuste son vol; comme les danseurs.

Le lendemain, ce sera une autre chose, le vent sera tombé. Ici, la chorégraphie, c'est le code génétique de l'aigle. Et au-delà de la rigueur de la chorégraphie, il y a une liberté d'interprétation. Le danseur n'est pas un exécutant, c'est un interprète avec ses forces et ses qualités propres.

En studio, nous travaillons sur des choses précises. Le poids du regard, les connections internes, la position de la mâchoire, des éléments qui viennent nourrir leur interprétation.

Quand je regarde un danseur, je reconnaiss tout de suite où il porte son intensité. Je vois si sa conscience, son énergie est seulement au niveau de la tête ou partout dans son corps. La qualité de la pensée en dansant est aussi très importante, mais je ne veux pas que les danseurs localisent la pensée dans leur tête. La pensée du danseur doit descendre jusque dans sa moelle épinière, dans son souffle; ou bien, la pensée-souffle devrait monter dans le cerveau et aérer le cortex. Si un danseur est en train de se poser des questions, je le vois. Si le spectateur ne peut pas voir ça, il le ressent.



Photo : Germain Angers

CRUE, 1987.

Partout, se faire masser par les habitants de la Terre.

Depuis une quinzaine d'années, au retour d'une tournée, Marie me téléphone pour que nous allions dîner. Alors, nous discutons de tout, sauf d'art. C'est l'une des qualités que j'apprécie chez elle. Mais une chose me frappe depuis toutes ces années : c'est lorsqu'elle me décrit la façon dont elle s'est fait masser dans tel ou tel pays. Je me dis : le massage serait-il une chorégraphie nouvelle exécutée par un inconnu sur un corps léger devenu scène assoupie ?

En tournée, quand j'entre dans un pays, l'une des premières choses que je fais est d'aller me faire masser.

Découvrir un pays, c'est percevoir comment les gens qui y vivent ressentent la vie. Ce n'est pas toujours facile à saisir. L'architecture, les vêtements, la nourriture sont des indices. Quand tu te fais masser, tu entres dans leur façon de comprendre le corps. En Birmanie par exemple, je me suis fait masser par une vieille dame. C'était tendre, infiniment tendre. Elle prenait soin de moi avec une immense douceur, comme si j'étais devenue sa fille. C'était incroyable. Ils sont un peu comme ça, les Birmans. J'ai rencontré des jeunes filles, j'étais leur sœur ; un jeune danseur, il voulait m'épouser. C'était à Pagan, un village qui donne sur un désert parsemé de temples.

Je me rappelle un massage à Bali. C'était un vieux monsieur. Au lieu de masser dans le sens du muscle, il massait dans le sens contraire, par petits coups vigoureux. Il cherchait le ligament pour le secouer, le brasser comme si c'était une corde de guitare. Lorsque je suis sortie de chez lui, je marchais sur un chemin et ma colonne vertébrale voulait sans cesse tourner du même côté. Je me suis arrêtée et me suis retournée. Comme si quelqu'un me suivait. À Bali, les gens croient aux esprits, aux esprits qui

viennent te prendre, te faire danser, te parler, faire bouger quelque chose.

Au Japon, j'ai fait une chute et on m'a amenée chez un acupuncteur. Je n'y étais jamais allée de ma vie. L'homme a planté les aiguilles dans mon dos et ma colonne vertébrale s'est mise à faire des ondulations comme un serpent noir très ancien.

En Thaïlande, les massages se passent dans un temple réservé aux massages. Par terre il y a un grand matelas de huit pieds sur huit pieds. Rien d'autre. Une femme accroupie m'a installée puis elle a fait jouer une cassette de David Bowie. Elle m'a soulevée puis fait tourner, virevolter sur ses cuisses. Elle m'a littéralement fait danser !

À Taiwan, c'était en plein cœur de la ville. Sur le trottoir, alignés le long du mur d'un temple, les masseurs assis sur leur chaise, attendent leurs clients, un petit banc devant eux. À travers les bruits de la circulation, des mobilettes, de l'agitation de la rue, je me suis assise sur l'un de ces petits bancs, celui placé devant une masseuse aveugle. Elle m'a massé les épaules et le dos. Elle entrait ses mains dans ma peau ! Cela a duré une demi-heure, comme ça, en pleine rue, avec tout le monde qui passait devant moi ! Je vivais toutes sortes d'états ! C'était fantastique.

Une fois, je me suis fait masser par une femme dans les Cantons de l'Est. À la fin elle m'a dit : merci. Elle m'a dit que c'était comme si elle venait de toucher un ange. J'avais les larmes aux yeux.

J'écoute le touché des personnes qui me massent. J'écoute pour apprendre comment elles comprennent. Tu en apprends autant sur toi-même que sur l'autre.



Photo : Louise Oigny

BIOPHILIA, 1988.

Aller dans l'espace

LE SACRE DU PRINTEMPS, Paméla Newell et Mathilde Monard, 1993.

Depuis mon enfance, j'éprouve une véritable fascination pour les voyages spatiaux. Je rêve un jour de marcher dans l'espace. Les astronautes, vu l'état d'apesanteur, exécutent une danse qui m'envoûte. Au cours de notre entretien, Marie me dit que son père, Camil Chouinard, fut correspondant à Houston pour Radio-Canada lors des lancements des vols Apollo de la NASA. Alors je me dis: est-ce que Marie irait dans l'espace si la NASA, par exemple, lui disait: il y a une place pour vous sur le prochain vol Discovery?

Oui, bien sûr, j'irais. Mais pas en tant que danseuse ou chorégraphe, j'irais en tant qu'humaine qui va vivre quelque chose de nouveau.

Tu irais, même s'il y a, disons, cinquante pour cent de risque que tu ne reviennes pas vivante?

A cinquante pour cent, non. Je n'y vais pas.

À cinq pour cent?

Non plus. Moi j'adore être ici! Je trouve ça extraordinaire d'être ici, sur Terre. C'est une affaire incroyable! Par exemple, je trouve ça unique que ma main ne puisse pas passer à travers le banc sur lequel je suis assise maintenant. Pour moi, ça, c'est la merveille totale. Je suis sûre que c'est rare dans l'univers un endroit où tu ne peux pas passer à travers la matière. Et puis, vivre pendant quatre-vingt-dix ans, ici, sur Terre, je trouve ça magnifique. Ça, c'est une chance, une vraie. Et cette chance-là, je la garde. Tu dis que si tu avais une chance d'aller marcher dans l'espace, tu irais. Moi, j'ai cette chance unique, une chance sur des milliards et des milliards d'être vivante ici. Pour moi, le trip, c'est d'être ici. Mais cinq pour cent de risque de ne plus revenir ici, non. Ton pourcentage est trop élevé. Mais toi, avec cinquante pour cent de chance de ne pas revenir, tu irais? Vraiment!

Tout de suite. Et pourtant, comme toi, je suis un grand amoureux de la vie. Mais ce désir d'aller dans l'espace, il est très grand. C'est en moi depuis toujours. Je dois avoir une âme d'astronaute ou de pilote d'essai quelque part, je ne sais pas. C'est très étrange.

Mais revenons... non pas sur terre, mais sur scène.

Il y a une chose qui m'a toujours frappé à la fin des spectacles de Marie, c'est sa façon de venir saluer le public sur scène. Elle fait une sorte de génuflexion, puis touche la scène très délicatement avec sa main. Il se dégage alors de sa personne une immense tendresse envers le public. Pourquoi ce geste? Pourquoi toute cette bonté touchée du doigt devant des centaines de personnes ébahiées?

Parce que c'est pour elles que je chorégraphie. Pour leur âme. Ça, c'est la plus grande chose. Quand je salue, je suis devant une âme et un grand

coeur uniques. Le contact avec le sol me rappelle que tout cela est vrai, existe. C'est ma manière de leur montrer mon respect et ma reconnaissance. Je me rappelle lorsque j'ai fait ma première chorégraphie, *Cristallisation*, en 1978, j'étais toute seule dans le studio devant une chaise vide. Je m'imaginais qu'une personne invisible de sept cent cinquante ans était assise dessus et me regardait avec des yeux qui connaissaient tout de l'être humain, tout de tout et tout de tous les êtres humains. Je travaillais pour elle. J'essayais juste de lui présenter quelque chose qui soit, non pas original, mais vrai, authentique. Quelque part, le public que je salue c'est un peu cette personne universelle au cœur unique.

Mais lorsque Marie fait partie du public, ce grand cœur unique universel comme elle dit, comment est-elle? Qu'est-ce qui la fascine dans un spectacle?

Le moment que j'aime le plus, souvent, au théâtre, c'est le moment d'attente quand les rideaux sont fermés. Là, je suis comme une enfant. Je crois à tout. J'ai une confiance totale. J'y crois complètement. Je suis prête. Il y a trois ans environ, à Burlington, j'ai vu Steve Paxton danser un solo. J'ai pleuré tout le long. Ça me faisait mal. Les larmes coulaient sans arrêt. J'avais le cœur tordu. C'était une souffrance du début à la fin. Mais cette souffrance était celle d'être devant de la beauté qui n'arrête pas de se révéler. Je savais à ce moment précis que je ne reverrais plus jamais ça. Ton être tend vers quelque chose. Tu as le pressentiment de... de... quelque chose que tu n'as jamais vu. Et puis un jour, tu la vois, cette chose, ce miracle. Tu te dis: comme ça arrive maintenant, je ne serai plus jamais dans l'attente de ça. C'est fini. Je ne reverrai plus jamais ça parce que ça se déroule devant mes yeux. Et à mesure que ça se passe, ça meurt en même temps. Ça fait mal... Moi, ça m'a vraiment fait mal. Ce que Steve Paxton m'a fait ce soir là, c'est... comment dire... c'est une des choses que j'ai le plus aimées en danse. Pourquoi est-ce douloureux de vivre devant tant de beauté? Ça ne tient pas nécessairement à la façon qu'a Steve Paxton de bouger. C'est plus que ça. C'était troublant. Vrai. Tu reconnais que c'est unique. Je savais que j'assistais à une très grande chose. Je me disais: il y en a qui ont vu danser Nijinsky et ça devait être aussi fort. C'était magique. Mais c'est si rare, si rare une telle expérience. Comme spectatrice, j'attends de très grandes choses. J'attends une révélation. C'est pour ça que j'aime l'art. Pour la révélation qu'il procure.

A ce moment, je croyais l'entretien terminé. Puis, une question m'a effleuré l'esprit. Une chose si simple, si évidente et que je n'avais jamais demandée à Marie en vingt ans d'amitié: avait-elle toujours rêvé devenir danseuse et chorégraphe? J'ai hésité à lui poser cette question. Puis, sa réponse est venue après un léger silence. Un silence qui disait: là je vais te livrer la faille, la blessure fondatrice. Rien de spectaculaire. Mais une confidence qui montre, encore une fois, que la création est l'un des mystères de la vie les plus étranges qui souvent s'installent en soi contre toute attente pour transformer notre vie à jamais.



SPACE AND BEYOND, 1986



J'ai pris mon premier cours de danse parce que je voulais être comédienne. J'avais seize ans. J'étais tellement timide physiquement, que dans les *party* je n'osais jamais aller danser. Je me suis donc inscrite à la session d'été d'un cours de ballet classique en attendant des réponses de l'École nationale de théâtre et du Conservatoire d'art dramatique. On m'a répondu que j'étais sur une liste d'attente. Je ne voulais pas aller au cégep. Il n'y avait vraiment rien devant moi. J'ai tout de même fini ma session de danse sans penser y retourner. À la fin de la session, le professeur, Tom Scott, m'a demandé: «Je te revois à l'automne?» Je lui ai répondu «Non...» Il m'a dit: «Tu ne peux pas décider maintenant. Attends dans trois ans, tu verras alors.»

À seize ans, trois ans, ça me paraissait une éternité. À l'époque je me disais que la vie était trop courte pour ça. Septembre est arrivé et je ne savais toujours pas ce que je ferais de ma vie. C'était le néant, mais un néant marqué par une abstraite certitude de destinée. Et comme il n'y avait rien d'autre à faire, je suis retournée aux cours de Tom Scott. J'y suis restée six ans finalement.

À chaque fois que je montais l'escalier pour me rendre au local, je me trouvais privilégiée d'apprendre ce que j'apprenais. Il y avait des moments où j'avais l'impression de ne plus avancer, d'être stagnante. Puis, tout à coup, ça monte en flèche, tu viens de comprendre quelque chose. C'est comme ça tout au long de l'apprentissage. Mais même pendant ces années je ne pensais pas devenir danseuse. Je vivais et profitais du moment présent sans me poser de questions sur l'avenir ou sur une carrière. C'est venu seulement après ma première chorégraphie, tout à fait par hasard. Tom Scott montait un spectacle de danse et voulait que j'en fasse partie. Je l'admirais

comme professeur, mais je ne me voyais pas du tout faire partie de son spectacle. Je ne sentais pas ses chorégraphies et je ne pouvais me forcer à y croire. Lorsque je lui ai dit que je ne danserais pas dans son spectacle, il a été obligé de me mettre à la porte de l'école. J'ai fondu en larmes. C'était déchirant, mais je ne pouvais pas changer d'idée. Je quittais quelque chose que j'aimais, des gens que j'aimais pour encore une fois me retrouver devant le néant, mais un néant plus violent. Je n'avais pas le choix.

Au bout d'une semaine, je me suis retrouvée seule dans un local rue Laurier, près de Saint-Denis. Il n'y avait pas de barre, pas de miroir. Je m'appuyais contre le bord de la fenêtre et je faisais mes pliés, mes relevés. J'ai continué à m'entraîner comme ça plusieurs jours. Puis, un matin, j'ai retiré ma main de la fenêtre. Je me suis mise à faire des mouvements, à bouger le bras. De geste en geste, c'était comme des voyages dans l'espace. Je faisais des aller-retour.

J'ai rencontré Dena Davida. Je lui ai dit que je m'entraînais toute seule dans un studio. «Si tu dances toute seule, m'a-t-elle dit, c'est que tu chorégraphies. Dans deux mois, viens me présenter quelque chose pour le festival *Qui Danse*.» J'ai dit oui. Je ne sais pas ce qu'il m'a pris! J'ai alors commencé à prendre des notes, à faire de petits dessins comme aide-mémoire. Cela a donné *Cristallisation*, mon premier solo.

Le soir de la première, en décembre 1978, j'attendais mon tour en regardant la neige tomber. C'était presque dramatique tellement je vivais cela d'une façon grave, intense. Je me suis présentée devant le public. J'ai dansé *Cristallisation*. Les gens ont aimé ça. Ça m'a touchée. On m'a demandé de créer une autre chorégraphie, puis une autre. Je me suis interrogée à ce moment, puis j'ai continué. Je venais de faire la rencontre.