

# *Danse dans la neige* et *Les saisons Sullivan* : les œuvres de Françoise Sullivan et de Mario Côté vues depuis la Méditerranée

Armando Menicacci

Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect *moyen*, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empessé, certes, mais sans acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).

Roland Barthes<sup>1</sup>

Le mercredi 14 septembre 2016, à l'invitation de Gisèle Trudel et de Nina Czegledy, j'ai animé au Musée d'art contemporain de Montréal une table ronde LASER<sup>2</sup> intitulée «La reconstitution en danse». Cette dernière avait pour but de réunir les deux coréalisateurs du film *Les Saisons Sullivan* (2007), Mario Côté et Françoise Sullivan, ainsi que l'historienne de l'art contemporain Anne Bénichou et la professeure d'informatique et membre du groupe de recherche ARC\_DANSE Brigitte Kerhervé.

La soirée a débuté par le visionnement d'un extrait des *Saisons Sullivan* montrant *Danse dans la neige*. Le film avait été motivé par le désir de reconstituer cette fameuse performance improvisée réalisée en 1948. Mon intention ici n'est pas de faire un compte rendu de la soirée, ni de retracer l'histoire de la performance de Sullivan ou encore de faire une analyse détaillée du film. D'autant plus qu'avant de recevoir l'invitation je ne connaissais (mea culpa) ni Sullivan ni sa célèbre *Danse dans la neige*. Il faut dire qu'en Europe – où j'ai fait mes études – Sullivan est plus connue comme plasticienne et signataire du manifeste Refus global que comme artiste de performance<sup>3</sup>. Je vais donc poser ici un regard venu d'ailleurs sur les relations entre le film et la danse performative de Sullivan. En particulier, je vais explorer les questions théoriques que suscite ce qui relève, a priori, d'une tentative de recréation de cette œuvre. *Danse dans la neige* pourrait être définie comme une performance furtive<sup>4</sup> dansée que Françoise Sullivan a elle-même improvisée sur des pentes enneigées près du mont Saint-Hilaire, dans la province de Québec, le 28 février 1948. À l'origine, Sullivan avait rêvé de produire un cycle complet de danses improvisées sur le thème des quatre saisons. À l'été 1947, elle avait déjà esquissé l'été en se rendant sur les rives du Saint-Laurent aux Escoumins. Puis, à l'hiver 1948, elle réalisa *Danse dans la neige*. Jean-Paul Riopelle, à peine rentré de France, l'avait invitée à le rejoindre à Otterburn Park, où se trouvait aussi Maurice Perron. Le lendemain de l'arrivée de Sullivan, ils allèrent marcher dans la neige. Il avait plu la veille, et la neige était devenue gelée et dure en surface. Pendant la promenade, Sullivan repensa ses scénarios d'improvisation en fonction des éléments qui l'entouraient. Tous les scénarios qu'elle avait imaginés étaient vivifiés par les pentes et les textures du paysage. Riopelle, accompagné de Maurice Perron, devait filmer la performance de Sullivan. D'ailleurs, selon ses dires, elle lui proposait de se placer à chaque endroit où elle décidait d'improviser<sup>5</sup>. Malheureusement, le film est aujourd'hui perdu, mais il reste les célèbres clichés de Perron<sup>6</sup>.

En octobre 2005, Mario Côté rencontre Françoise Sullivan à Bruxelles, alors qu'elle participe à une exposition en compagnie de Monique Régimbald-Zeiber et d'Aïda Kazarian, exposition dont Louise Déry assumait le commissariat. En prenant un café, Côté et Sullivan s'entendent pour remonter *Danse dans la neige*. C'est à ce moment que le projet de «redonner vie<sup>7</sup>» à la performance prend forme. En même temps, ils se donnent un second défi très ambitieux, celui de réaliser le projet dans

## NOTES

Page précédente:

1. Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard et Seuil, 1980, p. 48-49.

2. Les rencontres LASER (Leonardo Arts Science Evening Rendezvous) sont un programme international de rencontres qui rassemblent artistes et chercheurs pour des présentations informelles devant un public (<http://www.lasertalks.com>). Leonardo est une revue sur les relations entre la science, la technologie et les arts dirigée par Roger F. Malina et publiée par MIT Press.

3. Sullivan n'est pratiquement pas mentionnée dans les livres européens d'histoire de la danse, comme celui d'Alessandro Pontremoli, *Storia della danza. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Rome, Le Lettere, 2002. Et elle est à peine mentionnée dans l'ouvrage d'Isabelle Ginot et de Marcelle Michel, *La Danse au vingtième siècle*, Paris, Larousse, 2008. On en parle surtout comme signataire du *Refus global*.

4. «Comment apprend-t-on à reconnaître une pratique furtive? Par nature, celle-ci s'opère dans le secret. Pour éviter d'être observé, il faut se donner du mal. L'art furtif se déguise parfois pour imiter autre chose, s'insérant dans le tissu social de façon à passer pratiquement inaperçu. Il se sert du langage et de nos lectures de la ville en tant qu'espace sémiotique. Qualifier un geste artistique de furtif, c'est aussi suggérer que son intention n'est pas de confronter, tout au moins pas ouvertement. Son caractère politique n'est ni pas tant ni énoncé; Il est enfui dans la nature même de l'activité. Le furtif est une démarche hasardeuse puisqu'à l'image de l'ironie il risque de passer inaperçu. En revanche, la possibilité de méprise est précisément ce qui rend la découverte d'un acte furtif si gratifiant. En effet, des actions furtives pourraient se produire tous les jours sans que nous nous en rendions compte, Kathleen Ritter, «Comment reconnaître une pratique furtive: guide de l'usager», in Paul Ardenne, Sylvette Babin et al., *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 2005.

5. Pour plus de détails sur les circonstances qui ont entouré l'origine du projet, voir le texte de présentation de Louise Déry dans l'album *Les Saisons Sullivan* in fac-similé, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2010, p. 7, accessible en ligne à l'adresse : <https://galerie.uqam.ca/fr/publications-2010/65-les-saisons-sullivan-.html> (consulté le 18 septembre 2017); Gilles Lapointe, *La Comète automatiste*, [Montréal], Fides, 2008; François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Montréal, Lanctôt, 1998; enfin, Claude Gosselin, *Françoise Sullivan. Rétrospective: Montréal, Musée d'art contemporain, du 19 novembre 1981 au 3 janvier 1982*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1981. Cf. Mario Côté, « Recréer Danse dans la neige », in *Ciel variable*, n° 86, automne 2010, en ligne : <http://cielvariable.ca/recreer-danse-dans-la-neige-mario-cote/> (consulté le 20 février 2017).

6. En 1988, pour l'exposition *Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron*, celui-ci expose vingt photos de *Danse dans la neige*, dans un agencement très différent de celui que Sullivan avait fait dans son album de 1977, où elle ne présentait que dix-sept photos.

7. Cf. Mario Côté, art. cit.

8. *Ibidem*.

9. André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 15.

son entièreté, c'est-à-dire de compléter les quatre saisons. Ensemble, ils mènent un grand travail de préparation, de recherche de financement et d'analyse rétrospective de la succession temporelle et spatiale à partir des photos de Perron qui les amène à se poser de nouvelles questions. Comme Côté l'écrit : « Finalement, le processus d'analyse des photos a-t-il conduit à une réelle reconstitution ou à une libre réinterprétation<sup>8</sup> ? »

### La question du statut notationnel des images qui documentent une performance

André Rouillé interroge de manière intéressante la valeur de trace et d'indice de la photographie :

Le désormais fameux « ça a été » barthien n'est qu'une épure, un être théorique sans réalité, fabriqué sur mesure, et qui place la photographie sous une quadruple autorité : celle de la chose (le « référent adhérent »), celle d'un passé considéré comme un ancien présent, celle de la représentation et celle des substances [...] La notion de « ça a été » enferme la photographie dans le carcan d'une problématique métaphysique de l'être et de l'existence, elle réduit la réalité aux seules substances, elle rabat les images « toujours visibles » sur les choses, et néglige totalement les formes photographiques. Or, la photographie, fût-elle documentaire, ne représente pas automatiquement le réel et ne tient pas lieu d'une chose extérieure<sup>9</sup>.

Mais la lecture que Rouillé fait du « ça a été » néglige les guillemets posés par Barthes le sémioticien. À mon avis, ces signes de ponctuation soulignent ce qui, pour Barthes, tient non pas d'une déclaration à fonction ontologisante, mais plutôt d'une mise en évidence du caractère énonciatif du processus de véridiction. Or, si dans une perspective post-wittgensteinienne, sous le règne du jeu de langage, l'on peut/ attribuer une valeur documentaire à une image, elle ne peut avoir un statut de document notationnel, un statut de partition. Une partition est l'objet qui garantit l'identité d'une œuvre tout en permettant différentes interprétations. Or, une série de photos, ou même un film, ne peuvent être un document ayant valeur notationnelle, car elles sont aussi l'enregistrement d'une interprétation particulière de cette œuvre. Des clichés ou la captation filmique d'une performance sont l'enregistrement d'au moins trois choses : le point de vue du preneur de vue, l'œuvre elle-même et une interprétation contingente de cette œuvre. Une partition est justement l'objet qui permet des interprétations contingentes de l'œuvre en question. C'est un document rendant compte d'une œuvre, mais sans la contingence des interprètes qui l'exécutent. C'est pourquoi un enregistrement audio de *l'Appassionata* de Beethoven n'est jamais confondu avec la partition autographe et ne peut avoir de statut notationnel.

Ce sont les raisons pour lesquelles Côté passe du désir de reconstruction à celui de la recreation. Il faut donc se poser un certain nombre de questions : pourquoi vouloir reconstruire cette œuvre ? Quel fantasme(s) préside(nt) à ce désir ?

Une fois accepté le fait que l'œuvre ne pourra pas être reconstruite techniquement et que les seules opérations possibles sont la recréation et la réactivation, il faut s'interroger sur son opportunité : pourquoi réactiver et recréer *Danse dans la neige* soixante ans plus tard ? Et encore, pourquoi un film ? Il est ici question d'herméneutique plus que d'exégèse philologique. Pour comprendre le sens d'une telle opération aujourd'hui, il faut tout de même un peu d'exégèse, de *studium*. Puisque la chorégraphie est perdue, on est en droit de se demander quelle a été la force expressive de *Danse dans la neige* dans le contexte historique et politique de l'époque.

## 1. L'œuvre dans son contexte

Pour nombre d'historiens, la Grande Noirceur, qui s'étend plus ou moins des années 1944 à 1959 (deuxième mandat du premier ministre Maurice Duplessis), apparaît comme la période de « l'apogée de l'Église catholique au Québec, [mais] aussi celle où l'institution commence à manifester des signes sérieux d'essoufflement et d'inadaptation face aux transformations de la société<sup>10</sup> ». Malgré l'apparition de conflits ouvriers forts, les élites, associées à l'Église catholique – qui avait en main une très grande partie de l'éducation –, se sont recroquevillées dans un conservatisme très dur qui a créé encore plus de tensions sociales. À partir des années 1940, on perçoit aussi un renouveau artistique, dans la littérature et les arts plastiques, alors que la mise à l'index des livres par l'Église est encore en vigueur. Dans ce contexte, le mécontentement des élèves de l'École des beaux-arts de Montréal n'est pas sans conséquence, car il conduit en 1945 au départ de son directeur, Charles Maillard. Peu à peu se forme autour de Paul-Émile Borduas un groupe d'artistes qui créera le mouvement automatiste et qui prônera, entre autres, « le refus de l'académisme et de toutes contraintes, [...] le règne de l'imagination instinctive et de l'impulsion créatrice ; en peinture [...] la possibilité de créer des sensations nouvelles par le jeu des couleurs sous l'effet du subconscient : dans la vie, [...] la liberté la spontanéité, le dynamisme<sup>11</sup> ». On sent autant le lien avec le surréalisme, qui avait fortement influencé Borduas, qu'une visée politique de l'art en lien avec les problématiques sociales de l'époque. Or, dans un contexte politique si différent, avec une Église bien moins puissante et des tensions socioéconomiques si dissemblables en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, pourquoi et comment cette *Danse dans la neige* peut-elle nous parler aujourd'hui et être encore actuelle ? Pourquoi et comment la réactiver ?

## 2. Actualité de *Danse dans la neige*

Ce qui me touche particulièrement dans cette œuvre, mon *punctum*, c'est d'abord ce qu'elle refuse d'être : un artéfact ciselé, répété, chorégraphié et fixé pour un théâtre quelconque en vue de sa circulation professionnelle

10. René Durocher, Paul-André Linteau, Jean-Claude Robert et al., *Histoire du Québec contemporain*, t. II : le Québec depuis 1930, Montréal, Boréal, 1989, p. 338.

11. Guy Robert, *L'Art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, p. 16.

12. Évidemment, avec certaines exceptions, comme le cas d'Isadora Duncan ou de Rudolf Laban à Monte Verità entre 1913 et 1918. Sur Halprin, cf. Anna Halprin, « Trente années de transformations par la danse. Entretien avec Nancy Stark Smith (1989) », dans *Mouvements de vie*, Bruxelles, Contredanse, 2009, p. 6-28.

13. Un des exemples les plus frappants de ces dernières années a été la *6th Caribbean Biennial* (2001) de Maurizio Cattelan, biennale du *far niente*, ou *For the Love of God* (2007) de Damien Hirst, qui lie poétiquement argent et mort, ou encore les *Affiches* (1994-2009) de Michel François, œuvres vouées à la dissolution dans l'espace public et à la détérioration entre les mains des spectateurs.

14. Mario Côté, art. cit.

dans des lieux similaires. Il s'agit plutôt d'une performance *in situ* qui refuse la répétition, comme elle refuse l'espace théâtral. On peut dire aussi que le désir de Sullivan de destiner sa performance à la pellicule en fait aussi une des premières œuvres chorégraphiques, voire performatives pensées pour l'écran. On ignore ce que Françoise Sullivan connaissait du cinéma expérimental, en particulier les films de Maya Deren, qui sont considérés comme les premières œuvres dans lesquelles la danse rencontre le cinéma expérimental, mais Sullivan reste certainement, au moins dans ses intentions, une pionnière de la ciné-danse ou danse pour l'écran. Dans cet esprit, une des forces de la performance consiste en son déplacement du théâtre vers l'espace public et de la salle en présence vers l'écran de cinéma. Il s'agit d'une œuvre qui refuse d'être insérée dans le marché habituel de la danse. Le choix d'un espace ouvert, lointain, pratiquement sans public, le refus du théâtre et de la fixité de l'œuvre placent historiquement *Danse dans la neige* en porte-à-faux vis-à-vis du marché, ce qui m'amène à la regarder comme une des premières œuvres de danse dans la nature et dans l'espace public, du moins dans le continent américain. D'habitude, dans l'histoire de la danse, on fait remonter le mouvement de déplacement de la scène à la ville puis à la nature à Anna Halprin dans la première moitié des années 1960<sup>12</sup>. Mais, avec l'œuvre de Sullivan, on est en 1948! Avec tous ces déplacements, ces anticipations et ces refus, *Danse dans la neige* semble un parfait épiphénomène d'œuvre devançant et presque annonçant le manifeste du Refus global, qui sera publié le 9 août 1948 et signé, entre autres, par Borduas, Riopelle, Perron et Sullivan.

Aujourd'hui, la question du marché est plus actuelle et globale que jamais. Nous voyons une pléthore d'œuvres prenant le marché de l'art pour cible<sup>13</sup>. Le marché spéculatif de l'art depuis le début des années 1980 a modifié le système de valorisation et de monétisation de l'art, créant des confusions notables et maintes fois remarquées (mais pas encore désactivées) entre la valeur marchande et la valeur artistique d'une œuvre et transformant celles-ci en outils et moyens de diversification de patrimoines. Bref, comme au temps de *Danse dans la neige*, une critique du marché reste plus qu'actuelle.

*Danse dans la neige* se trouve donc non pas reconstruite, mais recréée ou, en tout cas, réactivée par la recontextualisation filmique au sein des *Saisons Sullivan*. Pour cette raison, Mario Côté ne parle pas de reconstitution, mais de « re-médiatisation<sup>14</sup> » au cœur d'un projet filmique que je considère comme une nouvelle création, liée au désir originel de Sullivan (ainsi qu'elle l'a formulé en 1948), qui ne se sert de la recréation de *Danse dans la neige* que comme point de départ du projet, presque comme excuse. Le film réactive les problématiques de cette performance furtive, puisque certaines des questions qu'elle abordait poétiquement sont toujours présentes, même si elles ont changé de forme, de dimensions et d'incidence socioéconomique. *Les Saisons Sullivan* est donc plus un *make* qu'un *remake*.

*Danse dans la neige* n'a pas besoin d'être recréée, car sa force lui vient probablement – voire justement – de sa disparition en tant que performance : elle se nourrit de son existence mythologique grâce aux photos de Perron, qui sont là pour suggérer son exécution en tant que geste artistique. Sa puissance d'agir lui vient de sa position dans l'histoire et la géographie. Comme l'a montré Anne Bénichou lors de la soirée au Musée d'art contemporain de Montréal, l'œuvre de Sullivan n'a pas cessé d'habiter des artistes, et même de «faire des petits», preuve de sa capacité, qui semble rester intacte, à mobiliser les imaginaires. La création des *Saisons Sullivan* opère donc comme un geste artistique à part entière qui nous replonge dans ce que la performance avait presque soulevé soixante ans plus tôt en matière de critique du marché. Malgré le temps, *Danse la neige* ne sent pas la naphthaline.



*Danse dans la neige*, interprétée par Ginette Boutin, extrait *Les Saisons Sullivan*, coréalisation Mario Côté, Françoise Sullivan, 2007. Photo : Steeve Desrosiers.