

« Human Sex »
Mystère de l'immense beauté

Aline Gélinas

Number 43, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27250ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gélinas, A. (1987). « Human Sex » : mystère de l'immense beauté. *Jeu*, (43), 22–30.

« H U M A N S E X »

mystère de l'immense beauté

Chorégraphie d'Edouard Lock. Composition musicale: Randall Kay, Edouard Lock, Michel Lemieux, Louis Seize, Conrad Kinard; paroles: Randall Kay, Edouard Lock, Louis Seize; interprétation musicale: Randall Kay, Edouard Lock, Conrad Kinard, Pierre Richard; chanteuse: Frédérique Bédard; son: Frédéric Samne, John Toguri, Alain Couture; éclairages: Sylvie Galarneau, Ian Gugan; costumes: Luc Dussault, Sylvain Labelle; décor et accessoires: Danielle Lévesque, Louise Campeau; sculpture-lumière: Randall Kay, Doug Meek; composantes-vidéo: Doug Meek; sculpture-laser: Jean-Yves Côté; répétiteurs: Marie Renaud, Renald Rabhu. Danseurs: Marc Béland, Carole Courtois, Claude Godin, Louise Lecavalier et Edouard Lock.



La danse fondée sur un engagement dynamique, suivant un rythme organique vital, et des parties périphériques du corps [...] et du corps tout entier dans des trajectoires complexes.»
Photo: Edouard Lock.

Le premier mot commence par D. Je lis ailleurs, je sèche. Je repose? Parce qu'il existe, ce texte. Je n'ai qu'à le transcrire, c'est simple. Ils entendent des voix, ils se font attentifs à de petits points de lumière, ils devinent des esclaves sous le marbre. C'est la même chose (non?). Alors je repose. J'attends que mes yeux s'habituent à la pénombre. Il y a un D au tout début.

Dévotion. C'est la dévotion qui me fait écrire sur *Human Sex* de La La Human Steps. J'ai été, pendant l'année et demie où le spectacle a vécu, une présence fascinée, au point de le voir dix fois. Je ne le connais pas bien encore. Je cherche des prises, comment le prendre à bras-le-corps pour le livrer.

Human Sex est le quatrième spectacle d'Edouard Lock, après *Lili Marlene dans la jungle* (1981), *Oranges* (1982, prix Chalmers de chorégraphie en 1983), *Businessman in the Process of Becoming an Angel* (1983). Il a été créé à Vancouver le 4 avril 1985, et la dernière a eu lieu le 7 décembre 1986 à Toronto. Il a été dansé à Montréal, au Spectrum, le 19 septembre 1985, à l'ouverture du Festival international de Nouvelle Danse, et en octobre, novembre 1985 et février 1986. Il a été joué cent onze fois, au Canada, aux États-Unis, en France, en Grande-Bretagne, en Hollande, en Belgique, en Autriche, en Espagne et en Italie. Il a valu à Edouard Lock le Bessie Award de la meilleure chorégraphie à avoir été présentée à New York au cours de la saison 1985-1986. C'est une oeuvre d'environ une heure et quart, composée de solos, de duos, de trios, de quatuors dansés, de texte, d'actions de type performance, de musique, de chansons interprétées par les danseurs et les musiciens sur scène (le chorégraphe étant danseur et musicien). Il y a utilisation de technologie: téléviseurs, bandes vidéo pré-enregistrées et machines au laser qui servent à sonoriser le mouvement.

Se poser quelques questions. Qui danse et quoi, et aussi, à quel jeu se prêtent-ils, de quoi se font-ils porteurs, devant la foule attirée au spectacle par l'exact opposé d'une stratégie de vente subliminale? Que recouvrent le sexe et le rock and roll?

qui danse?

Des noms: Marc Béland, Carole Courtois, Claude Godin, Louise Lecavalier. Et le chorégraphe, Edouard Lock. Mais encore.

Souvent, de tradition, ce n'est «personne» qui danse. Les corps les plus parfaits, donc les plus abstraits, les plus anonymes. Il y a des normes, il faut s'y contraindre. Ils se ressemblent tous et ne veulent pas distraire des lignes qu'ils exaltent. Ils sourient uniformément, cachant l'effort.

Ou bien ce sont des cygnes, des paysans, des invités à la noce du roi, adoptant un même gestus. Ou bien c'est Giselle, c'est Odile et Odette, le prince Siegfried. Des personnages uniques dont le destin tragique modèle le contour.

Parfois, c'est rare, la personnalité d'un artiste de scène s'impose quelles que soient les couleurs émotives des oeuvres dansées. Anna Pavlova. Isadora Duncan. Margie Gillis est toujours Margie Gillis¹. La plupart des pièces à leur répertoire perdent tout intérêt dans le corps d'une autre interprète. Elles font des récitals: danseuses populaires.

Les performeurs agissent sans revêtir l'habit d'un personnage et en accusant la présence du public vivant.

Edouard Lock est indiscutablement Edouard Lock sur scène. Les danseurs glissent constam-

1. Si elle avait les cheveux courts, non, elle ne serait quand même pas une interprète ordinaire.

ment d'un statut de personnage à leur être propre. Le personnage se projette dans les airs, chute, se relève, etc., le danseur regarde le trou noir de la salle comme un abîme ou reprend son souffle couché sur le sol. Louise Lecavalier respire bruyamment parce qu'elle a forcé, le son amplifié devient le signe de l'amour que suggèrent les mouvements de «l'étranger mystérieux», ainsi que *la* nomme Edouard Lock. Marc Béland éteint le laser en sortant de scène, emporte ses percussions, fait des sons avec des bouteilles et un micro. Même dans un certain quatuor composé selon les lois connues de la chorégraphie, les danseurs soudainement se retirent pour marcher nonchalamment, observer un peu avant de s'engager à nouveau.

Quand un danseur de ballet vient se placer avant sa variation, il a déjà un corps fictif qui dit «attention, danseur». Les danseurs de *Human Sex* pourraient parfois se confondre avec les techniciens. Corps de ville, corps de scène, décrochages à vue. Le public est témoin du passage. Le corps de ville, toujours semblable à lui-même, se manifeste soudainement sous les formes diverses du corps fictif, puis retrouve son identité.

que dansent-ils?

La danse de scène fait souvent le portrait de la danse spontanée. Les sources sont identiques. Les interprètes donnent à voir, amplifiés, développés, les effets de la musique sur un corps disponible.

La danse d'Edouard Lock naît dans le silence. La musique vient chapeauter le mouvement, et le lien entre les deux est presque arbitraire². Les danseurs ne font pas de compte. Le rythme est d'abord intérieur, puis subordonné à la trajectoire du mouvement. Le corps assimile une mécanique pendant les répétitions (qui se sont échelonnées, dans le cas de *Human Sex*, sur neuf mois). Sur scène, à cause de la vélocité qu'exige la structure complexe des enchaînements, l'interprète répond presque uniquement à sa mémoire musculaire et au partenaire, très peu à la musique.

Le registre de la danse s'étend du geste réaliste au comportement le plus extra-quotidien. Chuchoter dans l'oreille, écouter battre le cœur de l'autre, embrasser passionnément; et sauts et chutes spectaculaires. Et tous les entre-deux. Ce n'est ni une danse abstraite, sans référent dans le monde du visible, ni une danse théâtrale appuyée par une scénographie, des costumes élaborés ou un texte ou des sons dramatiques. Elle est complète en elle-même. C'est plutôt la juxtaposition d'une danse «hyper-réaliste» (où parfois subsiste une trace d'ambiguïté: personne ou personnage?) et d'une danse acrobatique (où la personne répond aux désirs cinétiques du personnage). Superpositions de couches: gestes extraits de la vie courante, identifiables, couplés à des gestes symboliques (s'ouvrir la poitrine et donner son cœur, par exemple), à d'autres qui n'ont pas de fonctions utilitaires ou symboliques immédiates (toucher les bras, le front de l'autre), tout cela par-dessus ou entre des chutes et des portés inédits, couplés à des mouvements qui portent un nom dans le lexique de la danse (entrechats, *fish dive*, désaxés).

La danse est à la fois extrêmement précise, toujours imprévisible dans ses itinéraires, et en dehors des balises reconnues. Il faut attraper le partenaire dans sa chute avant que sa tête ne heurte le sol, refaire l'enchaînement des petits gestes de façon rigoureusement identique

2. À preuve, on a pu voir à la télévision de Radio-Canada, en janvier dernier, au gala Chantons-nous la Paix, un duo dansé par Marc Béland et Louise Lecavalier, sur de la musique choisie par les danseurs du Bolshoi qui les précédaient. J'ai vu ce duo extrait de *Human Sex* (légèrement adapté, peut-être), en salle, accompagné d'au moins trois musiques différentes.

à chaque fois, mais à tel moment, il importe que le bras soit légèrement en deçà de l'horizontale et que la rotation du torse soit, ailleurs, tout à fait abandonnée.

La danse académique et une grande partie de la danse moderne sont fondées sur la perfection des lignes. Les courants postmodernes américains ont valorisé le corps non formé de l'homme de la rue plutôt que la maîtrise technique. Les corps des quatre interprètes de *Human Sex* sont relativement hors norme. Louise Lecavalier est svelte, mais on verrait mal ses bras musclés émerger d'un nuage de tulle blanc. Carole Courtois est petite, très forte. Claude Godin est fait large et presque gauche. Marc Béland est de taille moyenne, mais il n'a pas le placement d'un danseur. Ils n'ont pas «la» ligne, mais ils possèdent un savoir-faire physique qui les distingue du commun des mortels. La danse, dans *Human Sex*, n'est pas fondée sur l'exaltation de lignes pures et simples au travers de motifs rythmiques maîtrisés, mais plutôt sur l'engagement dynamique, suivant un rythme organique vital, et des parties périphériques du corps (bras et mains plus que jambes et pieds, ce qui est aussi hors les normes occidentales) et du corps tout entier dans des trajectoires complexes.



Louise Lecavalier et Claude Godin dans *Human Sex*. «Faire le portrait physique de tout le spectre de l'expérience humaine et [...] s'en servir comme d'une métaphore de la vie spirituelle.» Photo: Edouard Lock.

Le chorégraphe ne cherche pas à simplifier l'image qu'il donne du corps, à l'épurer de ce qui pourrait distraire d'un idéal linéaire, mais au contraire à la complexifier, à faire en sorte de surprendre, d'élargir chez le spectateur la conscience de ce qu'il croit possible.

Il semble avoir l'ambition de faire le portrait physique de tout le spectre de l'expérience humaine et de vouloir s'en servir comme d'une métaphore de la vie spirituelle. Le corps abandonné au désir, au plaisir, se révèle le miroir fidèle de l'âme cherchant le contact de «l'étranger mystérieux» par excellence, l'Autre sans nom et sans visage.

absolu et relatif

Edouard Lock annonce et mène le jeu, le commente. Il est le point fixe qui fait apparaître le dynamisme du mouvement. Sa danse, moins engagée, plus «petite», fait figure d'image originelle, d'impulsion, de source de celle des interprètes (de la même façon que leur corps quotidien était reconnu comme le fondement de leur corps fictif). Non pas le modèle réduit mais la maquette. Il est la force stable contre laquelle ils prennent appui, le matériel



Human Sex. Edouard Lock et Louise Lecavalier. «Le chorégraphe explore les frontières du possible, certes, mais surtout, il bouleverse les idées reçues. Photo: Edouard Lock.

génétique où ils puisent l'information. La première et l'ultime présence. Il possède les clefs du discours. Il l'éclaire ou l'occulte à son gré.

Il choisit en fait de représenter sur scène l'interaction cosmique entre l'absolu non manifeste, non changeant, et le relatif changeant et manifeste. Il se donne le rôle de l'absolu qui contient sous forme potentielle tous les possibles du relatif et confie à Claude Godin, à Carole Courtois et à Marc Béland un autre rôle: ce sont des êtres humains, appartenant donc au monde relatif, coupés de l'absolu. Louise Lecavalier, à l'instar du visiteur de *Théorème*, le film de Pasolini, est une manifestation relative qui porte vibrante en elle la conscience de l'absolu, et qui l'éveille chez ceux qui l'approchent.

À travers un frêle et fort androgyne, l'absolu se rappelle à qui l'aurait oublié. Ils sont tour à tour séduits, par la perfection de l'image de l'absolu dans le monde, puis abandonnés: privés de l'attention personnelle de l'étranger mais rendus à eux-mêmes, à ce qui est le fondement d'eux-mêmes, lorsque toute résistance a cédé, et qui est absolu.

trinité

Selon plusieurs traditions spirituelles, trois forces animent l'absolu. La conscience, lorsqu'elle devient consciente de son existence, devient son propre objet d'attention, et donc provoque l'apparition d'un lien entre les deux polarités ainsi créées. L'absolu, ou la conscience, les mots sont alors synonymes, contient un connaisseur, un connu, et le lien de connaissance qui les unit. Rishi, sujet, Devata, le lien, Chandas, objet, disent les Védas. Le Créateur, le Destructeur, le Mainteneur, Brahma, Vishnou, Shiva ou Sattva, Tamas, Raja, répond l'hindouisme. Le Père, le Fils qu'il engendre, le Saint-Esprit, disent les Chrétiens.

Sa seule présence sur scène, le fait qu'il soit immédiatement identifié comme étant le créateur du spectacle font endosser à Edouard Lock la fonction de Créateur (connaisseur, Père, sujet, etc.). Il la conserve tant qu'il contemple l'univers qu'il a généré. Il intervient parfois de façon directe: il quitte l'arrière-scène, tient un discours, redonne aux interprètes le code corporel: il fait office de mainteneur, d'esprit qui assure l'existence et la cohésion du monde. Dans les spectacles précédents, la même trinité a toujours été présente. Le Destructeur modifiait l'espace scénique en cours de représentation (papiers déchirés dans *Oranges*), introduisait le désordre (les chiens dans *Businessman*). Dans *Human Sex*, il délègue à l'étranger mystérieux la fonction de détruire³. Détruire l'indifférence du peuple des hommes et des femmes, bousculer les habitudes en faisant naître le désir, détruire l'ignorance qu'ils ont de leur origine et de ce vers quoi ils vont. Briser l'Histoire, pour sonder ce qui la sous-tend.

couches, risques, transcendances

La structure du spectacle renforce l'impression qu'Edouard Lock veut tout dire du monde: des couches coïncidentes et successives d'information s'accumulent, au travers desquelles on peut voyager à son gré, synchroniquement ou diachroniquement. La musique ne vient pas appuyer la danse: elle se défend toute seule et pour elle-même, couche de fond souvent très sombre. La danse ne l'illustre pas, elle la défie. Les corps «réels», non truqués, rivalisent avec les sons amplifiés pour capter l'attention du public. Textes de chansons. Allégories. Vidéos. Le spectacle multiplie les strates.

3. La technologie sophistiquée l'a quelque peu contraint cette fois-ci. Au cours de certaines représentations en Europe, il s'est permis de briser des bouteilles, au dam de la directrice de tournée qui devait les remplacer et qui craignait pour la sécurité des danseurs.

Les interprètes dansent très souvent face au public, ou de profil, face à face. Comme si le chorégraphe voulait montrer l'univers en coupe, des tranches de vie, des planches anatomiques où se dessinent nettement les plus fines composantes de l'objet d'observation.

Le mot risque revient *ad nauseam* dans les descriptions du spectacle qui figurent au dossier de presse. Pourtant, le risque réel encouru par les danseurs n'est pas plus grand que, pour une ballerine formée, monter sur pointes. Ils sont entraînés à sauter et à chuter⁴. D'ailleurs, les blessures ont été très rares. Le risque est dans l'image. Une femme porte un homme à bout de bras au-dessus de sa tête, le laisse tomber en s'agenouillant. Un homme se laisse aller sur le dos, confiant de ce qu'on viendra amortir sa chute. Providence. Prescience. Abandon. Le chorégraphe explore les frontières du possible, certes, mais surtout, il bouleverse les idées reçues. À travers l'exploit, il élargit l'idée qu'on se fait communément des possibilités du corps humain, et à travers la métaphore, il introduit des notions qui avaient été évacuées du discours de cette fin de siècle. Il rappelle la filiation de l'être humain à l'absolu.



Marc Béland, Louise Lecavalier, Claude Godin. *Human Sex*: «une singulière adéquation au langage du temps, celui de la fragmentation du réel». Photo: Edouard Lock.

Il ranime aussi cette filiation dans la conscience des interprètes, par les mécanismes de la danse, trop engageante pour que leur être intérieur se perde complaisamment dans les concepts ou l'émotion. Ils ne peuvent plus penser: ils ne peuvent qu'être, témoins d'un corps

4. En fait, les risques véritables en cours de représentation ne concernent pas tant les danseurs que l'équilibre de la représentation. Edouard Lock modifie constamment quelques éléments, change la musique et le musicien, l'éclairage et l'éclairagiste, ajoute ou retranche une action, un texte, un élément de costume, une chanson, quand ce n'est pas une danse au complet. Je n'ai pas vu deux *Human Sex* identiques. À cause du système de couches, chaque changement demande le rajustement de tous les éléments dans son voisinage immédiat. Il y avait toujours des éléments très bien rodés, presque mécaniques, d'autres tout à fait au point, d'autres un peu fragiles.

actif. Reproduisant pour eux-mêmes l'univers de la scène, qui se veut un portrait du monde, où le silence est témoin du bruit et de la fureur.

Pour qui regarde, la complexité et la vélocité des enchaînements avivent la soif d'identifier les lois qui les régissent. Il faut bientôt renoncer à démonter la logique du discours corporel, mais absolument confiant de ce qu'elle existe, parce que les danseurs, eux, s'y retrouvent. Paradoxalement, le spectacle de la complexité provoque un apaisement de l'esprit au-delà des apparences, vers les régions intimes où la conscience est innocente, absolue et simple. Comme si on acceptait la danse, les danseurs, comme preuve de l'existence du chorégraphe/ Dieu le Père...

Lorsqu'un chorégraphe impose l'a priori de la pureté des lignes, c'est comme s'il niait l'existence de la multiplicité, artificiellement. Au contraire, Edouard Lock propose la voie de la complexité pour accéder à une simplicité supérieure, qui englobe plus qu'elle ne retranche. Il considère la matière, la chair, le relatif comme le support de l'absolu et non comme sa négation.

et le sexe dans tout ça?

Il y a brouillage des genres, certes. Louise Lecavalier porte moustache. Marc Béland a du rouge aux lèvres et porte parfois la crinoline. Les contacts entre les personnages sont manifestement motivés par l'attraction sexuelle. Ils jouent le plaisir, ils sont secoués de spasmes non équivoques. Ils appellent presque inévitablement l'attention désirante des spectateurs. Mais chez l'un et chez l'autre, la forte présence charnelle est doublée d'une forte présence spirituelle⁵: toujours cette double conscience, de ce qui est et de ce qui change, de l'être, témoin de la représentation de cette tension sur la ligne du temps qu'est le désir, et de la chute dans l'intemporel qu'est le plaisir. La sexualité de *Human Sex* est essentiellement métaphorique. Elle renvoie systématiquement, inévitablement à autre chose. Elle pose très clairement la question de l'abandon à l'Autre sans visage et sans nom. L'entreprise est annoncée aux premières minutes. À la télévision, les ébats d'un couple, «sur les canaux du bas». Ils illustrent «ces désirs persistants qui interfèrent avec le cours normal de l'existence». Mais c'est un peu «distrayant». Il faut «abstraire».

la mer

Le 1^{er} octobre 1986, je rentrais à Montréal. J'avais vu *Human Sex* la veille à Liège, au Festival du Jeune Théâtre, et l'avant-veille. Je regardais par le hublot. Je n'ai distingué d'abord que d'étonnantes masses sombres. Il m'a fallu quelque temps avant de les identifier. C'était l'ombre de nuages que je n'aperçus qu'ensuite. J'ai vu en dernier lieu la mer, invisible jusque-là, pourtant énorme, et dense et réelle, fondement contre lequel les nuées pouvaient se profiler.

Je pensais au spectacle, fait de couches, dont on ne perçoit souvent que les plus sombres. La musique, rock, pardonnez la pauvreté de mon vocabulaire musical. Les contacts, de prime abord violents, alors que le mot intense conviendrait mieux. Toutes les autres strates du discours, en transparence, par-dessus, à voir d'un certain angle pour en saisir la profondeur.

La vie. On oublie la mer, absolue, on se laisse distraire par l'ombre inexistante et noire de quelques vapeurs sans importance.

5. Moins chez Carole Courtois, plus entière, moins paradoxale, et pour cela moins employée. L'épice est trop piquante, elle aurait pu masquer les subtilités du discours. Elle vient de se joindre à O Vertigo, la compagnie de Ginette Laurin, où sa théâtralité a des chances de mieux s'exprimer. Un peu moins chez Claude Godin.

Je cherchais à comprendre le mystère de l'immense beauté de certaines des danses du spectacle. Les duos de Marc et Louise. Qui chaque fois m'ont laissée sans voix, sans larmes, sans rien que ce que j'ai de plus grand et qui nous est commun...

Il y a dans l'oeuvre d'Edouard Lock une singulière adéquation au langage du temps, celui de la fragmentation du réel. Mais doublée de la conscience de la totalité, et d'une lucidité aiguë envers les enjeux de la représentation, qui sont de ranimer cette conscience dans l'esprit du spectateur, pour le sortir de l'Histoire, arriver, patiemment, à en changer le cours.

aline gélinas