

Danses sous influences L'automne 2001 en danse

Guylaine Massoutre

Number 103 (2), 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26380ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massoutre, G. (2002). Danses sous influences : l'automne 2001 en danse. *Jeu*, (103), 128–141.

Danses sous influences

L'automne 2001 en danse

Passons passons puisque tout passe
Je me retournerai souvent

Apollinaire

À la mémoire d'Aline Gélinas
et en souvenir de Bernard Côté

Le 11 septembre 2001, sous les yeux d'une foule de spectateurs rivés au petit écran, s'est produit à New York l'événement spectaculaire le plus ahurissant : une boucle sans fin d'images de feu et de béton réduit en poussière, au milieu d'un chantier d'acier tordu, défilait. Des vies humaines venaient d'être englouties, effacées des lieux. Un trou béant, surmonté d'un épais nuage noir, tenait lieu maintenant de décor.

Le 19 septembre 2001, le chorégraphe et performeur français Jérôme Bel ouvrait le Festival international de nouvelle danse (FIND), à Montréal, avec *The Show Must Go On*, dans une ambiance de traumatisme général. Le spectacle se passait dans la salle du Monument-National, bientôt survoltée. Sur la scène, la moquerie était poussée jusqu'au vide : nulle chorégraphie, mais des individus ordinaires, désaccordés, se trémoussaient anarchiquement, comme dans une boîte de nuit bon enfant. Que comprendre de la pièce ? Une tristesse émanait de ces corps mécaniques, conditionnés par des airs connus plus que motivés par la danse. Le DJ éclaira le moment, lorsqu'il monta sur la scène et se mit à son tour à se déhancher : le responsable de la foire musicale devenait lui aussi l'interprète, nous imposant ses obsessions et sa présence incongrue, sous les rires, les sarcasmes et les encouragements de la salle. Détente et délire.

Subversion

Jérôme Bel en fait la preuve : le public aime voir ce qu'il a déjà vu. Flatterie d'un esprit communautaire ? Dénonciation des modes grégaires et des utopies collectives ?



The Show Must Go On de Jérôme Bel, présenté au FIND 2001. Photo : Laurent Philippe.

Les années 70 se prêtent à la commémoration des grandes fêtes, comme des *freak shows*. Bel est connu pour son ironie décapante, son écart de l'esthétique au profit de l'ordinaire. Nul doute qu'il revient, avec ce spectacle, sur l'esprit de la performance, permissif, ouvert à toutes les spéculations intellectuelles. *The Show Must Go On* renoue avec l'importance donnée au lien entre le spectateur et le monde, et non au



I Said I de Anne Teresa De Keersmaeker (Compagnie Rosas), présenté au FIND 2001. Photo : Herman Sorgelos.

spectacle comme fin en soi. Son ambivalente performance à dix-huit interprètes dénonce le divertissement généralisé : faire un spectacle semble à la portée de chacun. Sur la scène, ces performeurs non systématiquement danseurs qui suivent les choix du DJ, amateur des chansons populaires des années 70, rendent hommage à *Let The Sun Shine* et à d'autres chansons de *Hair*, des Beatles, de Queen, etc. Tandis que la discothèque prend le contrôle du théâtre, les airs de la génération *peace and love* se transforment en soupe de grande consommation réchauffée. Les interprètes, avec leurs

corps non travaillés, leurs costumes ordinaires – l'un s'est même mis nu –, font face au public sans jamais créer de pièce, car Bel banalise le travail artistique et le démystifie. Et lorsque le DJ monte sur scène, fait fuir les interprètes en coulisses, et qu'il se démène à son tour dans un rayon de lumière qu'il s'est lui-même préparé, le mauvais goût est à son comble. Le public rit et crie. Le sens est clair : le monde d'aujourd'hui offre un spectacle creux et clinquant, et pas même l'art n'a encore de rôle à y jouer, sauf à dénoncer les impostures.

Pourtant, à écouter les paroles de certaines chansons, le public se recueille sur ces rêves d'un monde meilleur qui animaient une génération aujourd'hui occupée à consommer. Personne n'a oublié les projets de paix et d'amour fraternel qui se sont écroulés, comme les Twin Towers. L'impuissance que Jérôme Bel réveillait ce soir-là retrouvait le pouvoir corrosif de dénonciation qui a fait la marque de la performance. *The Show Must Go On* : ce chantier autour de ce que l'histoire valide – écho au fameux « ceci est une pipe » de Magritte – forçait la charge, brusquement en lien avec les décombres new-yorkais. On y sentait le ton juste d'une communion ratée, l'échec d'un rêve collectif menant droit à l'amère ironie. Le spectacle eut une portée cathartique inattendue.

Un grand tableau où convergent les courants

« Le Grand Labo », titre donné à cette 10^e édition du FIND, a réuni cinq cents artistes. Des figures de proue de la danse européenne et américaine à des chorégraphes d'ici, on a pu voir trente-deux spectacles dans quatorze lieux. L'esprit de la performance – son ouverture à de nouveaux publics – a gagné la programmation, et la danse a été présente dans des lieux des plus explosés, le divertissement allant d'un

marathon chorégraphique aux nuits dansantes animées par des DJ ; ce off du FIND ajoutait une quarantaine de spectacles au programme. Trois semaines ambitieuses, éclectiques, envahies de danse, dont les propositions se résument difficilement, tant elles sont nombreuses.

Le Festival laissait le public un peu perdu devant tant de choix. Pour regrouper les pièces, on peut distinguer le bloc européen, avec un choix d'œuvres inspirées par ce qu'Alain Badiou a appelé « l'inesthétique », où la danse est métaphore de la pensée. Puis, il y a le bloc américain, dans le sillage du Judson Church et de la dynamique de Cunningham, qui sert de référence aux esthétiques contemporaines. Enfin, on peut réserver les productions québécoises et canadiennes pour un « tiers-état » face aux géants, aux affinités sensibles avec les deux continents, et pourtant distinct. Il faut ensuite subdiviser ces ensembles, selon que les chorégraphes optent pour des langages formels tournés vers la corporéité dansante ou vers une abstraction d'emblée conceptuelle. Ces processus maîtrisés donnent lieu à des programmes artistiques non homogènes, mais cohérents. Il faut aussi prendre en considération les générations d'artistes : la performance est souvent un passage obligé chez les plus jeunes, comme elle le fut pour l'avant-garde d'hier. En somme, ce panorama, d'une exceptionnelle ampleur, confirmait que le milieu de la danse québécoise trouve sa vitalité dans ces liens internationaux et qu'il se reconnaît à l'image même de cet engagement et de cette diversité.

Le fil directeur de ce Grand Labo, « espace de création, d'exploration et de convivialité » où se rencontrent « le corps social et le corps individuel », selon la présentation officielle, est un parti pris qui se défend, puisque la danse contemporaine mène un projet dont la démonstration est toujours à faire. On objectera cependant que, même si les chorégraphes d'ici – Perreault, Fortier, Laurin, Chouinard, Gaudreau – ont pratiqué jadis la performance, ils y ont renoncé. Dans la mutation des genres, ils ont trouvé leur langage chorégraphique. Il en est de même pour les Merce Cunningham et Trisha Brown, et toutes les performances remontées avec un soin méticuleux par le White Oak Project, qui fermaient le festival. Celles-ci sont aujourd'hui des chorégraphies formalisées et non plus des happenings à base d'improvisation. Le FIND jouait donc un rôle d'exposition de tableaux, où le passé se justifiait d'avoir été, tout en proposant aussi des événements proprement dansés.

Si le public actuel passe sans sourciller d'une chorégraphie très subtile à une action où le geste inachevé l'emporte, la place du corps, dans une program-

PASTForward du White Oak
Dance Project (dirigé par
Mikhail Baryshnikov),
présenté au FIND 2001.
Photo : Stéphanie Berger.





El Trilogy de Trisha Brown,
présenté au FIND 2001.
Photo : Chris Callis.

mation de danse, ne devrait pas être sujet à équivoque. Pour les programmeurs de festival, les démarcations de genres – performance, danse, théâtre et installation – se sont estompées ; c'est pourquoi le FIND et le FTA se rejoignent dans leurs propositions. Mais faute de cerner les projets, on peut craindre que le public soit invité à consommer plus qu'à suivre ce que les artistes donnent à voir de spécifique. Même lorsque des formes de non-danse affectent les spectacles, les chorégraphes ne revendiquent pas un art hybride, quant à la place du corps. Leurs projets, toujours précis, ne gagneront pas

à être amalgamés sous la bannière trop vaste de l'expérimentation, ni sous celle, liée à l'objet dans l'espace, de l'installation. En pratique, les genres sont revenus.

Corps disloqués

Qu'il reste dans la danse actuelle des traces de ce que la performance a apporté, on peut le voir chez José Navas. Dans *le Haman/Navas Project*, le danseur cherchait à séduire le violoncelliste, Walter Haman jouant Benjamin Britten et Allan Hovhaness, à partir d'un ring de boxe. La rivalité entre la danse et la musique projetait le personnage dansé dans les mirages d'une séduction exagérée, où l'identité masculine s'émiettait en dépossessions successives. La danse perturbe la scène musicale, y ramenant la théâtralité, tel un fantôme qu'on croyait banni de la danse. L'effraction figurative et narrative joue comme une dénégation de la danse. Navas joue emphatiquement avec les capacités du danseur. La danse se heurte à la présence sonore, et le corps explose dans une énergie qui transforme le sujet dansant en corps social déchiqueté, désordonné, retourné comme un gant, s'évertuant en vain à entrer dans le royaume inaccessible du musicien. Bel n'était pas très loin. Le corps, ici, dévie la danse vers les marges de l'expérience. Elle se fragmente, s'exacerbe jusqu'à atteindre la théâtralité où elle s'abîmera. Chez Navas, une lecture politique des spectacles de danse est possible, comme chez Vera Mantero.

Très attendue, la Portugaise Vera Mantero et sa compagnie O Rumo do Fumo, dans *Poesia e Selvajaria* (Poésie et sauvagerie), réunissaient une horde de personnages déglingués, costumés et fous, hantant un espace rond, ouvert et animé par une machine à laver en action. La pièce consistait à créer un lien de proximité – physique, visuelle, mentale – entre ces marginaux irrécupérables, scandant de leurs actes imprévus l'absurdité de leur vie et de leur condition. La danse occupe alors une place limitée, la chorégraphie reliant des scènes loufoques, plutôt statiques. Jusqu'à ce qu'un duo entre Mantero et l'un des interprètes, presque nus et recouverts de chocolat fondu, crée soudain un moment de poésie corporelle inattendue. La danse met alors un sens à la disparate. Les identités instables, quasi schizophrènes et animales, où les pulsions corporelles sont instinctives, innocentes et pré-socialisées, semblent dire : jusqu'où la désarticulation peut-elle être représentée dans l'espace



collectif ? « Où commence la danse ? » se demandait Pina Bausch il y a quelques années. La question doit être ramenée à chaque artiste, et non pas ouverte sur le flou.

Biped de Merce

Cunningham, présenté
au FIND 2001. Photo :
Stéphanie Berger.

Deux autres pièces européennes étaient attendues : celles de Mathilde Monnier et d'Anne Teresa De Keersmaeker, aimées du public québécois. L'une et l'autre ont chorégraphié pour respectivement onze et douze interprètes, selon des modes intéressants à rapprocher. *Les Lieux de là* de Monnier regroupent trois pièces qui résultent d'un processus de travail continu sur le corps collectif. Le projet consiste à faire voir les images qui dirigent une foule ou une communauté. Y apparaît nettement la présence en creux de ceux qui manquent et dont on se souvient. Trois danseuses et rien que des danseurs, dont deux artistes noirs immenses, présentent des tableaux de famille, en lignes serrées. Le métissage ethnique touche, accompagné d'une belle musique africaine et des percussions en scène ; un musicien rejoint même les danseurs. Des tôles ondulées et des palissades entre lesquelles les interprètes se faufilent servent de décor, tandis qu'un forum, place publique conviviale, sert à vivre et à danser. Des boîtes en carton, sur les côtés, ont plus tard été des repoussoirs : un danseur finit par se jeter lourdement dedans. À la fin, les danseurs rampent, poussant des sacs de toile qui s'étalent et recouvrent la scène, créant des images de débarquement et de guerre aux connotations soudain insupportables.

Depuis *les Lieux de là*, Monnier a créé une pièce en hommage à Merce Cunningham, dont elle admire la multidirectionnalité des corps dans l'espace. La chorégraphie, très bien construite, compte des figures magnifiques d'élévation et des lignes horizontales à la fois souples et rigoureuses ; les transferts de poids s'assortissent d'une qualité relationnelle qui enchante. Chaque interprète, doté d'une signature, rejoint l'harmonie

du mouvement collectif. Un poème d'Henri Michaux, ethnologue fantaisiste, soutient la 3^e partie. On y retrouve les angoisses qu'engendre la diversité humaine lorsqu'elle n'est pas acceptée, mais aussi l'exaltation de sa beauté et l'affirmation que la cohabitation des cultures est possible, dès lors qu'on l'invente. L'émotion liée à cette danse déportait vers New York ; impossible d'occulter ce que *les Lieux de là* nommaient de terreur, de fragilité et de beauté à préserver, quand les hommes ne parviennent pas à construire leurs relations.

I Said I, de la Compagnie Rosas, pièce dirigée par les deux sœurs De Keersmaeker, Anne Teresa chorégraphe, Jolente metteuse en scène, partait d'un virulent texte de Peter Handke, *Selbstbeziehung* (1966, traduit *Introspection*), où l'écrivain a recensé les interdits des sociétés occidentales. *I Said I* intègre au théâtre des gestuelles en rapport avec ces interdits et les ravages qu'ils entraînent ou dont ils procèdent. Choc des cultures, conflits d'*ego*, contradictions affolantes des logiques sectorielles, on se rapportera aux analyses de Pierre Bourdieu pour saisir rapidement le sens de la pièce. Dans cet univers, la culpabilité tient lieu d'intériorité ; l'agressivité, de relations, où chacun se projette sur autrui. La scénographie illustre le dysfonctionnement, la disharmonie et les douleurs. Des accès d'ironie jettent une lueur d'humanité désespérée. La musique *live*, hip-hop, souvent agressive, ajoute à la cacophonie, mais un mélange



Shift, l'une des quatre pièces du spectacle de Russell Maliphant qui a remporté le prix du public au FIND 2001. Photo : Hugo Glendinning.

de styles retient encore le public. En ce sens, ce spectacle joue sur les limites du pessimisme qui condamne les valeurs occidentales à sombrer dans le chaos. Dans le contexte du 11 septembre, la violence de la pièce résonnait tragiquement et occultait la volonté de dénonciation et de résistance qui en était l'ultime sens.

De l'ouverture du champ chorégraphique aux fractionnements actuels de la danse

À ces pièces lourdes de significations actuelles se rattache le monde plus ludique et plus plastique des grandes compagnies américaines, issues de la génération précédente. Le White Oak Dance Project de Baryshnikov a donné trois heures d'anthologie de la performance, *PASTForward*, qui nous a fait voir ou revoir des moments sublimes, signés Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, David Gordon, Deborah Hay, Steve Paxton et Yvonne Rainer. Il est inhabituel, en danse, d'avoir accès à un tel répertoire. Sur un écran géant placé derrière eux, on a suivi les interprètes de près et, entre les quinze pièces, d'autres moments forts de la danse new-yorkaise. La salle ne

résista pas au culte de la perfection, célébrant la ferveur des années 60 et 70, que David Gordon, du célèbre groupe de chorégraphes Judson Church, orchestrait brillamment. Soulignons le *Concerto* de Childs, d'une grande complexité formelle, un moment de grâce qui a soulevé l'émotion par sa grande beauté : l'interprétation, d'une qualité d'exécution irréprochable, a paru époustouflante de virtuosité et d'une abstraction immortelle. Le temps a mis sa patine, car ces pièces, alors dansées dans des lieux non conventionnels, sont aujourd'hui parfaitement intégrées à l'histoire de la danse contemporaine : leurs fructueuses découvertes sur la continuité des flux, sur les modulations du tonus et du rythme, sur les lâchers de poids et l'abandon à la gravité, sur la rapidité des élans et l'utilisation des impacts, se sont diluées dans le mouvement contemporain.

Si le langage des avant-gardes finit par se fixer en norme, seul l'engagement permet de dépasser les acquis. C'est en fractionnant l'expérience que la danse innove. Si l'on se fie aux pièces des Québécois Paul-André Fortier, Ginette Laurin et Marie Chouinard, programmées également au FIND, ces chorégraphes ont trouvé depuis longtemps leurs univers, mais tous doivent une fière chandelle à ces fondateurs. Si la danse a continué de se transformer, c'est parce que, grâce à eux, le corps dialogue avec sa propre matière. Loin s'en faut, remarque-t-on cependant, que les mêmes foules viennent acclamer ces artistes québécois et leurs célèbres devanciers américains. C'est pourtant à voir leurs émules que la vérité des maîtres américains reprend vie.

Parmi les artistes maîtres au répertoire contemporain, Trisha Brown présentait au Festival *El Trilogy – Five Part Weather Invention* (1999), *Rapture to Leon James* et *Groove and Countermove* (2000) – et Merce Cunningham, *Biped* (1999) et *Summerspace* (1958). Brown unifie, dans sa danse, l'improvisation en jazz, la musique contemporaine et le mouvement sans brisure, ce qu'elle appelle ses *motion lines*. Toutefois, sa présence au FIND a été déportée vers sa personnalité charismatique : elle témoigna de son « effondrement intérieur », en conférence de presse, à propos des événements new-yorkais, et cette note sombre vint planer au-dessus des représentations, d'autant plus qu'elle ajouta au programme un solo lugubre et solennel, *Orfeo*, dansé par Kathleen Fisher sur la musique de Monteverdi, et qu'elle le dédia aux victimes. Il devenait difficile de bien distinguer le travail extrêmement précis qu'elle continue d'effectuer en danse, où elle capte la circulation du désir, le flux des émotions et les marques d'un caractère à même le corps d'un interprète, avant de donner une forme chorégraphiée à ces surgissements. Plus de trente ans de chorégraphie l'ont menée, depuis une dizaine d'années, à préciser les micromouvements du corps par rapport à la musique contemporaine. Pour mieux saisir ce qu'elle y découvre,



il faut repenser à toutes ces années où sa danse a rejeté la théâtralité, la virtuosité et les conventions de la danse pour décoller les lignes abstraites et faire apparaître des densités furtives. Ses chorégraphies, presque mathématiques, sont aux limites du visible, par tous les stimuli rapides qu'ils proposent. Une de ses pièces rendait hommage à l'art noir de Harlem, auquel elle emprunte des contrepoints rythmiques qui demandent aux interprètes de compter à voix haute : les corps sont des percussions autonomes et spécifiques d'un ensemble instrumental corps-musique repensé.

La compagnie de Cunningham a fait un saut dans le temps. Dans *Summerspace* (1958), il fallait voir le décor joyeux, fleuri, rose et jaune éclatant de Rauschenberg, et les costumes décoratifs, assortis à la toile de fond. Un tel optimisme paraît impensable aujourd'hui. Glorifiant la force d'athlètes et les musculatures charpentées, avec ce que la danse y ajoute d'art, *Summerspace* a livré une multitude de sauts d'amazonne, devenus incongrus. À l'époque, la chorégraphie pensait le groupe en termes d'individualités abstraites que le mouvement suffisait à coordonner : chaque corps développait ses capacités de mouvement. La pièce offrait un fort contraste de tonalité avec *Biped* (1999), d'une esthétique discontinue et jouant dans les ombres. L'exécution n'exigeait peut-être pas autant de virtuosité, mais c'est une des pièces les plus complexes qui ait été présentée au FIND. La composition intégrait la projection des interprètes en silhouettes virtuelles sur un écran transparent, en avant de la scène. Le temps se fixait avec froideur, la pièce ne requérant pas l'adhésion émotionnelle. Comme chez Brown, la vitesse épure le corps. Chez Cunningham, l'œil électronique se fait dépositaire de la mémoire. La danse contemporaine a une histoire. On montre aussi que l'œil n'est plus assez rapide, ni entraîné, ni expert pour voir ce que la représentation mène à la perfection et peut-être au-delà du visible. Cette pièce donne un aperçu vertigineux des qualités artistiques des interprètes et du chorégraphe. Ce corps qui se dénude abstraitement, en dissociant le mouvement et son exécution, fait un retour énigmatique. La danse poursuit la recherche en danse.

Difficile, donc, d'être contemporain. Le *contact improvisation* des chorégraphes du Judson Church mettait en valeur l'action physique, l'élan du poids et la dynamique que la lutte des corps semblait communiquer l'un à l'autre, de sorte qu'ils construisaient une entité de mouvement. Avec les quatre courtes pièces du Britannique Russell Maliphant, *Shift* (1996), *Two* (1998), *Knot* (2000) et *Sheer* (2001), le contact improvisation, joliment éclairé par le créateur Michaels Hulls, est apparu comme un moment de pause dans les propositions disparates et souvent pointues du FIND. Joie communicative des corps en mouvement, la danse y était célébrée avec simplicité. Ce spectacle a reçu le prix du public qui, peu importe ce qu'expérimentent les performers, distingue la danse des compositions où elle est accessoire.

Corps médiums

Luna, de la compagnie O Vertigo de Ginette Laurin, est une pièce poétique qui met en contact le corps vibrant de sept interprètes, rompus au langage de Laurin, et les radiations blanches de la lumière lunaire, embrassées par la planète ronde. Des miroirs réfléchissants à la poussière d'étoiles, en passant par les loupes à puissance variable, grossissant les visages, semblent affecter les plus fines manifestations de la vie humaine. On dirait que la lune, armée d'un appareil à distordre les distances, les

Luna de Ginette Laurin (O Vertigo),
présenté au FIND 2001. Photo :
Benoît Aquin.

formes et les apparences, faisant descendre une présence féminine, tantôt cristalline, tantôt ensorcelante, dans une nuit agitée de bruissements, de souffles et de passages éphémères. Jamais Laurin n'a amené autant de papillons nocturnes en scène, sous les brumes et les espaces opaques d'Axel Morgenthaler, maître des lasers voilés et des gommages estompant les trop-pleins de la réalité. Les interprètes font des apparitions de danse, toujours raffinée, rapide, fragile et exigeante, et ils subissent l'attraction de la lune, comme la mer les marées. Les corps d'O Vertigo sont aujourd'hui tous distincts, aux limites de la disparité – ce que soulignaient avec subtilité les costumes de Denis Lavoie et de Carmen Alie. On se souviendra certainement des grandes robes à cerceaux, soulevées avec grâce, autant de lunes capturant les corps dansants. La technologie en scène ajoutait un pôle froid de modernité au thème lunaire, comme si la danse, qu'on a connue si vibrante chez Laurin, s'adjoignait un appareil théâtral qui accentuait son cérémonial. Les corps masculins ramenaient à la terre, comme la foudre, les paratonnerres ; aux corps éthérés il revenait de faire sentir les messages physiques du cosmos. La danse, chez elle, a toujours l'impétuosité de la vague, et les corps sont traversés d'attractions. *Luna* chercherait à capter ces passages.

Tensions, de la compagnie Fortier Danse Création, est un duo vibrant qui réunit Paul-André Fortier et Robert Meilleur, avec la collaboration des créateurs Patrick Masbourian à la vidéo et d'Alain Thibault à la musique, originale. La pièce met en opposition deux hommes dans un milieu froid et urbain. Des vibrations sonores et lumineuses envahissent l'espace et zèbrent un écran. Chaque danseur livre son solo, animé par la gestuelle qui l'identifie. Meilleur, vêtu d'une camisole blanche et d'un pantalon noir, exalte sa force, nouée au creux du torse d'où semble jaillir le mouvement des membres. Il décrit des figures de torsions et des tours dans l'espace qui magnifient le déploiement d'une identité masculine où la joie de danser s'allie en souplesse à la musculature travaillée. Densité corporelle sensible, nœuds qui se dénouent avec minutie, vitesse entraînante et coordination soutenue, son solo montre une unité gestuelle sans faille. Quand Fortier s'engage à son tour sur le plateau, il apporte le trouble d'un danseur plus âgé, hésitant à s'approcher du danseur en pleine puissance. Il tremble, marche, méditatif et concentré, et face au public, il entreprend une lancinante répétition de mouvements qui évoquent des frottements, des caresses, des gestes intimes sur son corps. Une sorte de joie exaltée se dégage, et l'homme mûr, dans sa danse, traverse ses inquiétudes jusqu'à ce que l'autre, subjugué, le remarque et l'admire. Ce face-à-face, sur le fond de l'écran cathodique, s'intensifie jusqu'à un moment où Fortier entame une séquence de mouvements de bras qui caractérisent maintes chorégraphies qu'il a signées. La magie est immense, car l'interprète transforme ce qui relève d'une dramaturgie en *momentum* artistique. La danse transcende le sens, et ce qui vient clore *Tensions*, à savoir l'abandon de l'homme âgé aux mains de l'homme jeune, comme un pantin

Tensions de Paul-André Fortier, présenté au FIND 2001. Photo : Michael Slobodian.



qui se désarticule jusqu'à la mort, fait verser l'émotion dans une considération humaniste sur le temps, le corps, les relations et la finitude humaine. La pièce s'ouvre ainsi sur les silences habités de la pensée, laissant la salle dans un trouble poignant.

Le spectacle *les Ombres*, de la Fondation Jean-Pierre Perreault, a pour origine deux duos, portant eux aussi sur la rencontre, que Perreault a élargis à quatre couples. En fait, quatorze interprètes se partagent la scène, qui est visible à partir d'une suite de minuscules loges (vingt-neuf en tout), où chaque spectateur prend place, comme dans un confessionnal. Cette disposition favorable à l'introspection laisse place, dès l'arrivée de la danse, à l'imaginaire du train. La loge devient compartiment d'un wagon, et



le voyage commence, déroulant des scènes de quais de gare et des paysages qui défilent sur le corps des danseurs. Certains déplacent des valises, entre des colonnes virtuelles ou mobiles. Le piano égrène sa pluie, entrecoupée de silence, sur un fond de noirs variables. Comme toujours, Perreault crée des mondes de souvenir, et ceux-ci empruntent aux films en noir et blanc de l'après-guerre. Sa mise en scène établit un contact plus intime que jamais avec sa chorégraphie comme avec les interprètes, tout en multipliant les basculements en soi. Des images personnelles à chacun se bousculent, entamant un dialogue mental d'images qui croisent des scènes autogénérées et ces corps médiums – admirable Louise Bédard, beauté des Marc Boivin, Estelle Claret, Bill Coleman, AnneBruce Falconer, Benjamin Hatcher, Lina Malenfant, Maya Ostrofsky, Ken Roy, Mark Shaub et Daniel Soulières. Perreault donne à ces interprètes chevronnés des duos qui rendent la danse, à un haut niveau de performance, accessible immédiatement et simplement. Cette intimité brise les masses anonymes et compactes auxquelles il a souvent confronté son public. La distribution a été sans cesse modifiée, l'ordre séquentiel et les couples aussi. Au spectateur, on a suggéré de demeurer pour un temps qu'il voulait bien se fixer, entre une heure et quart et quatre heures de pur bonheur, si on ne craint pas les étreintes que les trains en partance ont souvent transformées dans l'Histoire en adieux.

Le Cri du monde et *24 Préludes de Chopin* de la compagnie Marie Chouinard ont été les seules productions volontairement joyeuses des pièces québécoises. Ces deux œuvres, pour onze interprètes, ravivent l'humour bien connu de Chouinard et son vocabulaire, à savoir une composition très organique du mouvement, une attention fine à la variation des postures, une fébrilité qui entraîne une multitude de surgissements imprévisibles, venus surtout des articulations déliées. Paysage revisité par la fantaisie, la première pièce campe une scène de création originelle, un paradis terrestre où le danseur découvre le mouvement, le cri et l'existence en même temps qu'il naît à son art. On se transporte dans une Australie imaginaire ou dans un monde

Les Ombres de Jean-Pierre Perreault, présenté au FIND 2001. Photo : Michael Slobodian.

primitif, peuplé de bons sauvages qui font sourire parce que jamais leur danse n'est ethnographique. Tout y est allusion, parodie, jeu, enfance d'une humanité qui ne se connaît pas encore. Ajoutons à cela l'humour des costumes, des maquillages et des coiffures extravagantes. Dans la seconde pièce, on se moque de Chopin, car on rivalise de virtuosité : la finesse des mouvements fluides combat l'agilité du pianiste. Chouinard a le sens de l'émerveillement toujours prompt, doublé de ses irrévérences. Elle utilise ces préludes romantiques si connus pour manipuler l'émotion soulevée à les réentendre, et ses brefs tableaux chorégraphiques se glissent dans ce plaisir facile avec élégance. On regarde ces danses, en se délivrant de Chopin. On sent pourtant, dans un rapport presque douloureux au musicien, qu'elle livre ses facéties chorégraphiques au défi d'une émotion musicale. La vie artistique, tel un mirage, jaillit ici d'un paradoxe fantasque, qui consisterait à livrer la grandeur romantique à des contorsions de lutins. Une fois de plus, on demande au phénix de renaître de ses cendres. La pirouette et l'esquive font la danse.

Autres moments du FIND

La performance, chez les jeunes créateurs, est loin d'avoir disparue. Certains retiennent le fait qu'une idée pouvait suffire à créer l'événement et que la gestuelle devait prendre sa source dans le quotidien. On peut ainsi regarder *Continuous Project-Altered Daily* d'Yvonne Rainer, présenté par le Quatuor Albrecht Knust, invité de France pour rappeler ce que furent les improvisations de groupe et ses exercices autour d'une chaise, et rapprocher ces techniques de *24 X Caprices* de Manon Oigny, sur un texte de Christine Angot. La chorégraphe québécoise et la romancière française se sont mises au service de l'adolescence prolongée qui menace de virer au drame. Des jeunes filles y montrent les angoisses d'une génération coincée entre les simplifications de Barbie et les pulsions mal identifiées qui les assaillent à leur corps défendant. La critique fait l'œuvre : à même les gestes quotidiens se signalent l'absurdité des bonnes intentions qui ont servi de phare à leur éducation. La danse déconstruit le social. On sourira peut-être de ce que les modes ont promu au rang d'art, à l'une ou l'autre époque. La révolte des petites filles modèles ne fait pas nécessairement un art neuf. De même, la narration, chez la Canadienne Sarah Chase, dans *Dance Stories*, déportait la performance vers le lyrisme autobiographique candide, réinvestissant avec ce que la pure technicité laissait vacant.

Mono Sujets de l'Allemand Thomas Lehman présentait aussi un univers narcissique, mais plus déconstruit. La part du quotidien réduisait la danse à l'exposition d'un corps déchiré, tentant de se remembrer dans le corps médiatique, investi de pouvoirs réfléchissants auxquels l'artiste confronte l'identité. On a pu aussi voir Xavier Le Roy et Alain Buffard¹, deux solistes très conscients des résonances sémantiques

1. Artiste invité à l'occasion de l'événement « France au Québec/La Saison », il a présenté au Musée d'art contemporain son solo *Good Boy* (1998), poème corporel qui lui a valu les éloges de la critique la plus avertie en France.



Le Cri du monde de Marie Chouinard, présenté au FIND 2001. Photo : Marie Chouinard.

du mouvement corporel. Leur décomposition de la danse en une grammaire corporelle souligne ce que la chorégraphie européenne a d'intellectuel et de figuré. Elle se situe volontiers au croisement de la pensée critique et de la démonstration, voie par laquelle la relève entend mettre en question le statut en danse du « corps spécialisé ». Dans cette voie, Lynda Gaudreau, qui a présenté un montage de ses divers *Documents*, avec un sketch de langage de sourd, met son danseur dans un rôle théâtral de bègue : s'il veut raconter comment il vit, entre ses deux chats et son chien, ses gestes partent avant sa langue, qui bafouille et se brise. C'est inattendu, dans le travail plastique de Gaudreau. Quant au Français Boris Charmatz, que nous avons apprécié lors de la série « Danses à l'Usine » un an auparavant, il a présenté un spectacle effroyable, *Con forts fleuve*, où le viol, ressassé, n'était plus qu'une tentative d'émotion mal dirigée. Enfin, 9 X 9 de la Belge Christine De Smedt réunissait la masse impersonnelle de quatre-vingt-un figurants québécois, invités à suivre des activités dirigées par des règles simples qu'énoncent neuf danseurs des Ballets C. de la B., compagnie d'Alain Platel. Bien qu'ingénieusement qualifié de « bibliothèque chorégraphique », le projet conceptuel n'a rien démontré d'inédit. Faut de un lieu et d'un contexte déstabilisants, faute de dépasser la formule, l'événement n'a pas été au rendez-vous.

Assez parlé du FIND, car cette saison exceptionnelle ne comptait pas moins d'une vingtaine d'autres pièces de danse à Montréal.

Scènes d'intérieur de Sylvain Émard, présenté à l'Agora de la danse à l'automne 2001.
Photo : Angelo Barsetti.

Dialogues

D'abord, parmi les productions québécoises, il y eut *Scènes d'intérieur* de Sylvain Émard Danse, une pièce minutieusement élaborée et finie qui pousse toujours plus loin la recherche kinesthésique. Au départ, les interprètes se sont définis, devant une caméra, par leur objet favori. En étudiant tout ce que le corps pouvait exprimer, à partir et autour de cette idée, une pièce de groupe, tissée de correspondances, a vu le jour. La médiation de l'objet a disparu du spectacle, et il demeure une interrogation dont toutefois le processus absorbe le document, ainsi que toute médiation extérieure à la danse. Le dynamisme de la création se perd un peu dans l'épure, mais on gagne en intériorité quelque chose qui mériterait de se définir. Autre initiative, cette fois du côté des enfants, Hélène Blackburn a monté *Nous n'irons plus au bois*, pour jeune public, à la Maison Théâtre. La chorégraphe a utilisé les peurs d'enfant de ses interprètes.

La pièce est vive, intelligente, entraînante, et elle s'est taillé un beau succès auprès d'un public habituellement exigeant. Par ailleurs, parmi les artistes qui œuvrent en solitaires, ou avec des moyens très limités, de jolis moments permettaient de retrouver des corps familiers. Sarah Williams, dans *Nil Admirari*, voulait toujours étonner, avec un solo méditatif, tourné vers le don et l'offrande. Elle atteint une sorte de transe, mi-prière, mi-extase, désirs de dépassement qui donnent un tour nouveau à sa force habituelle. La danse est une passion, que Tedi Tafel, dans *Then, There, Here*, pousse dans une voie de détachement qui confine à l'effacement de la trace. Créant dans des lieux de nature sauvage, elle a fixé sur caméra les mouvements auxquels elle semble renoncer, pour orchestrer un lieu plus grand qu'elle, projeté sur écran, devant lequel elle ne fait, telle une ombre, que passer. On est aux antipodes de l'ego, dans l'amuissement total.

Encore des invités, avec l'événement « France au Québec/La Saison ». *10 Versions* de Mourad Merzouki, de la compagnie française Käfig, a créé un émoi à l'Usine C. Rendez-vous des rappeurs, le hip-hop a mis le public, qui semblait s'être passé le mot, en joie avec ses farces,



La Dame de Pique (Grands Ballets Canadiens de Montréal, 2001). Photo : Roland Lorente.



Le Belle au bois dormant de
Mats Ek (Ballet Cullberg).
Photo : Gert Weigelt.

ses acrobaties et son allure directe. Œuvre de diversité et de prestations individuelles, la pièce met en scène des corps ingrats, tout comme d'habiles danseurs. Une jeune fille montre qu'elle tient le rythme ; un groupe montréalais, Tactical Crew, se joint à la compagnie, et on s'amuse ferme, ce soir-là. Plus truculent encore et proche du cirque, sans toutefois donner jamais dans la farce, Guy Alloucherie, la Cie Anomalie et la Cie Hendrick Van Der Zee ont présenté *Et après on verra bien*, vivifiant intermède pour dix interprètes, sur la scène du Centre Pierre-Péladeau. Danse, course, numéros de trampoline, escalade rythmée, scènes de groupe, la pièce multiplie les rencontres où s'échangent le désir et l'amitié, se confrontent les rivalités et les défis et se nouent des relations un peu surréalistes. Un vent de folie souffle sur ces interprètes inventifs, cascadeurs, acrobates, clowns et gymnastes. Les corps disent les sentiments, les peurs, les bonheurs. On y côtoie maints drames, mais on rit, en se disant que le théâtre, pour faire la comédie, se passe parfois de texte et d'acteurs.

Retour à la danse, avec Andréas Schmid et Nathalie Pernette, venus présenter *le Sacre du printemps* et *Suites* à l'Agora de la danse. Ils ont montré un duo rodé, sur une musique de Prokofiev, transcrite pour piano à quatre mains, qui avait autant de présence que la danse. La complicité

charmant, l'installation d'un décor de sable intéressait. Quant à Régine Chopinot, qui a donné une dernière représentation de *la Danse du temps* avec son Ballet Atlantique, elle a déçu. La pièce, écho d'un long et patient travail de groupe dans lequel la chorégraphe se met en situation d'interprète, a sans doute perdu de la ferveur qui lui a donné naissance ; il n'est resté qu'un rituel partiellement vidé de ses énergies. Ce qui se passait entre les quatorze interprètes n'incluait pas les spectateurs d'ici, habitués à ressentir plus qu'à intellectualiser la danse. De beaux tableaux, pourtant, rehaussés par le décor filmique de Andy Goldsworthy, donnaient l'idée du temps qui passe et se fixe dans les corps pour les marquer. Mais l'uniformité de la gestuelle, quoique belle, seyait mal, a-t-il semblé, au respect de la diversité humaine qu'elle voulait évoquer. Trop de polissage tue l'art.

Il ne reste plus qu'à conclure sur deux *divertimenti*, avec une mention très honorable à *la Dame de Pique* des Grands Ballets Canadiens de Montréal. Des scènes peaufinées marqueront le souvenir : jeux de cartes et robe verte, les figures du ballet virevoltent avec grâce et perfection. Mais la palme du moment le plus enlevant revient au ballet de Mats Ek, *la Belle au bois dormant*, qui, avec ses vingt interprètes du Ballet Cullberg, transforma effrontément la belle endormie en *junkie* rebelle. Carabosse s'empare de la parodie, le carrosse est une belle auto moderne, la quenouille est gorgée de drogue, le couple royal mène la vie suédoise joyeuse des bourgeois. Aurore fait mille expériences sexuelles, jusqu'à ce qu'un bellâtre hollywoodien mette de l'ordre dans sa vie en l'épousant. C'est drôle, et surtout la danse est exquise. **J**