

Villes et voyages L'hiver 1997 en danse

Guylaine Massoutre

Number 84 (3), September 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25469ac>

[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. (1997). Villes et voyages : l'hiver 1997 en danse. *Jeu*, (84), 151–160.

Villes et voyages

L'hiver 1997 en danse

Je pense que si, de tout temps, la danse a tant fasciné le monde, c'est parce qu'elle symbolise l'accomplissement de la vie.

Martha Graham¹

Quelques pas à franchir

Si le public a pu choisir entre une cinquantaine de pièces cet hiver, c'est que la danse propose maintes esthétiques vivantes. Dans ce dédale discret, depuis longtemps voué à expérimenter, une tendance à plus de figuration se dégage de la récente programmation.



Lettre d'amour à Tarantino.

Chorégraphe : Paula de Vasconcelos. Danseurs : Paul-Antoine Taillefer, Maryse Carrier et Martin Bernier. Photo : Michael Slobodian.

Bien sûr, il est impensable de comparer les œuvres complexes des compagnies chevronnées, comme *Eironos*, de Jean-Pierre Perreault, et des performances plus populaires, comme le solo d'Isabelle Choinière, dans *Communion*, qui utilise l'artifice des effets spéciaux. Impossible, également, de regarder le premier travail de Ginette Provost, qui a risqué une intéressante pièce d'inspiration surréaliste, *le Fou*, au Studio A du Théâtre de la Ville de Longueuil, avec le même œil que les propositions chorégraphiques de Danse Partout, qui invitait Ted Robinson et Paul-André Fortier à partager la scène de

L'Agora et les mêmes danseurs dans deux courtes pièces sans lien, respectivement *les Gougounes* et *Plein le cœur*. De même, dans l'espace jeune de Tangente, Catherine Tardif chorégraphiait deux solos et dansait dans une œuvre née de la première collaboration à la direction scénique de Louise Bédard et Brigitte Haentjens : entre ces deux moments réunis par un seul nom, nul point commun. Mais parfois les contrastes s'estompent. Ainsi, au rang des valeurs confirmées, Jocelyne Montpetit et Lucie Grégoire voient maintenant accéder à leurs côtés, pleine de promesses, Dominique Porte, elle aussi danseuse et chorégraphe talentueuse ; pourtant, à vouloir rapprocher leurs univers, on s'évertuerait en vain.

1. *Mémoire de la danse*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 9.

Dans ce panorama de l'hétérogène figure aussi la trop rare et inimitable Irène Stamou, avec ses trances inspirées du monde méditerranéen. À côté de ces danseuses que leur art embellit, José Navas a brillé d'un éclat qui n'a d'égal que son travail sensible ; de lui, on aimerait dire, sans jeter d'ombre sur d'autres interprètes, qu'il tend à l'apogée de son art. Enfin, Jeff Hall et Pierre-Paul Savoie, dans la reprise de *Bagne*, Roger Sinha, chorégraphe et danseur, et Paula de Vasconcelos présentaient leurs œuvres sans laisser quiconque indifférent ni recouper personne.

Mais la saison n'aurait pas eu le même allant sans les troupes invitées de l'étranger. La compagnie suisse Vertical Danse, de Noemi Lapzeson, longtemps soliste et complice de Martha Graham, et la compagnie française Maguy Marin laisseront une première empreinte, toute féminine et durable, à leurs spectateurs séduits. Jean Grand-Maître, chorégraphe d'origine québécoise, qui a travaillé à Milan, Vancouver, Paris, Stuttgart et Toronto, signait *la Mémoire de l'eau*, sa première chorégraphie pour les Grands Ballets Canadiens : tous les yeux étaient rivés sur ce jeune prodige, autant que sur son œuvre, qui a provoqué la surprise d'un premier galop ambitieux, entre deux pièces comparativement très sages de Natcho Duato et de James Kudelka.

Dans le tracé que lui ouvrait Montréal Danse, José Besprosvany, un Bruxellois né au Mexique de parents slaves, gagnait quant à lui un public nouveau : celui de Paula de Vasconcelos, dont la compagnie Pigeons International fait le pont entre le théâtre et la danse. Ce soir-là, la salle semblait galvanisée. À ces moments fort courus se sont ajoutés nombre de spectacles, plus ou moins originaux mais intéressants en raison de leur provenance et de l'expérience des artistes : citons, des Pays-Bas, Pieter de Ruiters, hanté par des images nocturnes de cinéma, et la très théâtrale Karin Post, avec un spectacle qui rappelait l'époque de Boris Vian ; Pascale Houbin, interprète chez Daniel Larrieu, toute de mime, de drôlerie clownesque et de tendresse touchante, et Robert Seyfried, une comète malencontreusement échappée du Groupe Émile Dubois jusqu'à nous, tous deux en provenance de France ; enfin Davide Finelli, un Français né à Bologne, en Italie, qui a, au sens propre, mis les pieds dans le plat – une manière de signature sans doute.

Des rythmes pour exploser

Ces invitations, dans le cadre d'échanges qui permettent aux artistes québécois de voyager à leur tour, sont aussi l'occasion pour nous de découvrir des compositeurs d'origines aussi diverses que l'inspiration des chorégraphes auxquels ils s'associent.



Ne marchez pas sur le
concret. Chorégraphe et
danseuse : Dominique Porte.
Photo : Michael Slobodian.

Le plus remarquable de cette saison fut sans doute la composition et la performance de Pascal Auberson, un percussionniste qui fabrique ses instruments, en l'occurrence une sorte de guitare métissée d'alto, grâce à laquelle il donne une réplique envoûtante à la superbe danseuse Marcela San Pedro, dans *Trace*, une chorégraphie sur la séduction de Noemi Lapzeson. Ce duo de la danse et de la musique atteignait les vertiges d'un désir exacerbé, mais assez subtil chez l'un et l'autre interprètes pour frôler la provocation sans dévoiler sa nature érotique ni assouvir sa soif d'imagination.

Dans cet esprit d'une collaboration renouvelée du son et du geste, on retiendra *Cité de fer* de Montréal Danse, qui a fait valoir sa polyvalence dans les mouvements rituels de Besprosvany comme dans les rythmes endiablés des tambours bulgares et de l'Inde du Sud, tels que les a composés le Français Hugues de Courson. L'exécution de cette pièce, créée l'an dernier à Edmonton, exprimait une telle force brutale qu'elle rendait pâles l'ardeur et l'énergie de la seconde pièce du spectacle, *Lettre d'amour à Tarantino*, qui se voulait tantôt une parodie, tantôt une réponse ou un commentaire de Paula de Vasconcelos au film *Pulp Fiction*. Pourtant, les choix musicaux y étaient intéressants : des *Pièces d'Afrique* du Kronos Quartet, les airs vifs du Balanescu Quartet et l'expressivité de l'Anglais Kevin Volans. Toutefois, la volonté d'exiger des artistes des compétences toujours plus polymorphes – dans *Cité de fer*, ce sont des gestes musicaux, tel le frappement énergique de percussions primitives – traduit à la fois le souci de recherche artistique collective et l'effort demandé à chacun pour qu'il dépasse ses limites. On y devine l'impulsion de la directrice artistique Kathy Casey,

attachée à catalyser les énergies créatrices, en décloisonnant les compétences autour d'un thème solide, celui de la ville d'aujourd'hui. Ce travail collectif participe d'un esprit qui était plus courant jusqu'à maintenant dans le monde du théâtre que dans celui de la danse. C'est pourquoi ce *Rituel urbain* réunit deux chorégraphes qui sont aussi des metteurs en scène. Et leur travail nécessite les apports d'autres créateurs, parmi les meilleurs dans leur discipline, comme le concepteur d'éclairages Marc Parent, Nancy Tobin, designer sonore, et Angelo Barsetti, un costumier expérimenté. Autant dire que, même si la maîtrise de l'espace, le choix de situer la scène dans une forêt et la chorégraphie de Vasconcelos n'ont pas tout à fait convaincu, l'esprit d'audace et le travail colossal qui gouvernaient cette soirée rendaient l'entreprise fourmillante et ambitieuse, aussi multiculturelle et plurielle que le monde d'aujourd'hui. Besprosvany et Vasconcelos semblaient même s'y répondre, dans un contrepoint sans accord mais dialoguant, l'un masculin et viscéral, l'autre lyrique et féminin.

Ces efforts pour intégrer des expériences artistiques et des apports culturels innombrables sont très significatifs du monde de la danse actuelle. Avec une diversité de voies et d'intentions qui dépassent parfois ses moyens,

Luna Llana. Chorégraphe :
José Navas. Danseurs : José
Navas et Dominique Porte.
Photo : Lydia Pawelak.





La Ligne invisible.
Chorégraphes et danseurs :
Jocelyne Montpetit et
Carlos Sanchez. Photo :
Guy Borremans.

elle cherche à doter ses artistes de leur identité. On n'exclut aujourd'hui ni le texte, ni les arts visuels, ni la voix ; ni le mystère, ni la dimension sociale, ni le fantasme. C'est pourquoi, sans doute, la danse, métissée de performance, délaisse souvent la technique qui lui est propre pour explorer des univers plus figuratifs de l'expression. C'est après tout une manière de créer des liens.

Du concret

C'est bien l'esprit dans lequel travaille Dominique Porte, avec *Ne marchez pas sur le concret*. Cette artiste revendique une théâtralité classique dans la construction rigoureuse de ses pièces et dans son langage chorégraphique à la fois clair, harmonieux et sensible. Dans cette pièce, l'élasticité de son corps, ses mouvements circulaires et vifs, toujours liés par un effet de fondu enchaîné, font que son corps, sur le point de se désarticuler, jamais ne rompt l'élégance dont elle se pare et l'impression de concentration profonde qui l'entoure. Sa danse est magnifique – ses costumes aussi –, qu'elle construise un ballet plus sauvage et saccadé, ludique et sexué, autour d'un pendule et d'un vers d'Éluard, qui parle de lignes brisées que l'on porte en soi, comme dans *Déviations*, ou qu'elle interprète *Luna Llana (Pleine Lune)* de José Navas, avec ce très séduisant danseur. Dans cette dernière pièce, le voyage est nocturne, inquiétant ; les corps, ondoyants et fluides, sont habillés de lumière et d'habits de nuit, dignes de la plus fantastique robe de lune que Peau d'Âne réclamait dans le conte à son père pour ne pas l'épouser. La danse y conjure la nuit qui les enserme comme un amant jaloux.

Pas si loin de José Navas, plongée dans un souvenir, Jocelyne Montpetit et Carlos Sanchez évoquent ensemble la perte de l'unité perdue. Ici, contrairement aux danseurs précédents, nulle sophistication du geste ni de l'ambiance ; on y touche des réalités ancrées au sol et habitant des corps solides, vivants, aux prises fortes et captivantes. Indissociable de ses productions antérieures, hantées par la recherche de l'origine, *la Ligne invisible* donne à voir un monde sensuel, amoureux, organique, en lien avec la nature et avec autrui. Plus spécifiquement, cette pièce, second volet d'un

triptyque dont le premier tableau est *Luminare*, cherche toujours la lumière, absorbée par la glaise qui enduit la peau des danseurs, selon la tradition de l'art expressionniste butô. Comme naguère l'écriture sur le dos nu de Montpetit dans *Lettre à un homme russe*, le filet tantôt phosphorescent tantôt invisible qui retient le couple, et parfois même le public avec les danseurs, dans un espace clos est une ligne magique qui représente concrètement en trois dimensions la division, la séparation et la finitude de toute réalité. Elle symbolise la frontière des choses et des êtres que le désir rêve de traverser. Plus clairement encore, les symboles tangibles de cette danse tendent à prouver que le corps est le territoire fertile par excellence. Tout geste y est métaphore d'un monde dont l'oubli rend stérile et le désir enragé fou ; entre les deux, la ligne invisible qui lie le signe et le sens, le signifié et le signifiant, le corps et le monde, la danseuse et son public, enveloppe le tout dans une seconde peau : comme le poème est un tout, comme la maison est sécurité, comme l'androgyne est parfait.

Des voyages qui nous renvoient soudain à nous-mêmes

Dans une atmosphère très raréfiée, la plus éthérée de cette saison, Lucie Grégoire a placé sa chorégraphie sous le signe de *la Douceur du ciel*. Par des gestes incantatoires, qui évoquent la prière, la séduction, le recueillement, la paix et la grâce, elle nous entraîne dans une ambiance rituelle qui évoque l'Inde et la danse gitane ; le souvenir paraît y tenir une place semblable à celle qu'il occupe chez Marguerite Duras, tant l'obsession de la répétition, les gestes courts et mesurés comme les phrases de Duras,

un certain orientalisme et le dépouillement appellent, non sans nostalgie, les résurgences du passé. Au cœur du spectacle, les acrobaties de Gaétan Verret tranchent brusquement. L'homme y dessine alors un infra monde animal, arc-bouté entre le sol et le mur comme un lémurien dans un arbre ; ces images à la fois comiques et dérangeantes permettent toutefois de revoir l'ensemble de la pièce avec plus d'humour qu'il n'y paraît de prime abord : à trop fixer le vide serein du ciel en se drapant de nostalgie, ne cache-t-on pas les rancœurs personnelles qui nous détournent de vivre heureux dans un monde parfait de sensualité ? Quoi qu'il en soit, le guitariste Gilles Tessier, avec sa musique portugaise, nous a enchantés, tandis que la silhouette muette et figée d'Hélène Mercier nous empêchait d'oublier qu'il y a toujours un piège derrière les sortilèges et les pieux sentiments.

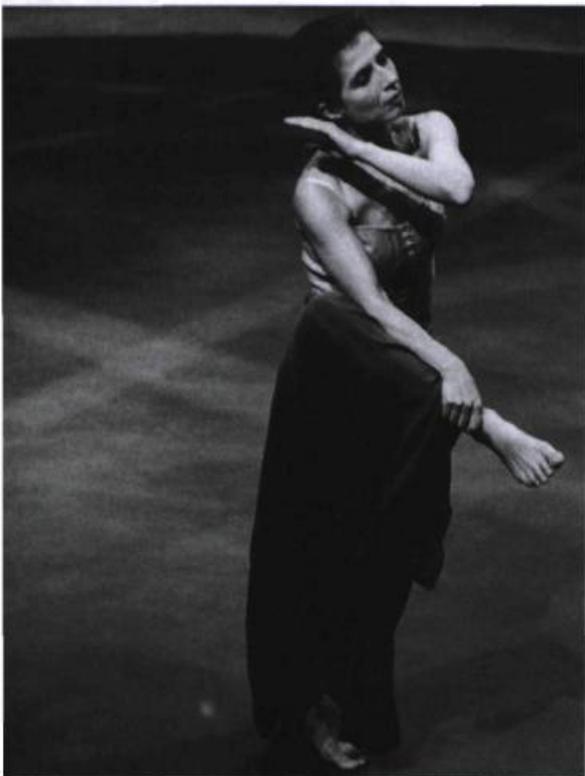
Quant à Irène Stamou, elle aussi a divisé l'univers féminin et masculin en deux temps. Son *Colosse aux pieds d'argile* est exclusivement féminin, et c'est à l'excellent danseur Ken Roy qu'elle a confié *Ravished by the Break of Dawn*. Notons que c'est l'homme qui est enlevé, et la femme le colosse. Toutefois, ces symboles sont peu marqués dans la gestuelle, toute tournée vers l'expression sensible de l'intériorité. La vie que manifeste Irène Stamou, tant comme chorégraphe que comme danseuse, est tendue, tordue jusqu'à ce que quelque chose d'écorché se dégage ; mais la respiration

La Douceur du ciel.

Chorégraphe et danseuse :

Lucie Grégoire.

Photo : Angelo Barsetti.



permet d'y faire circuler une énergie qui donne du naturel et de l'aisance aux excès d'une souplesse ostensiblement montrée. On accède alors, par une série de spirales, à une spiritualité mystique, dans la veine de l'inspiration des derviches tourneurs ; car Irène Stamou allie la danse contemporaine et une tradition méditerranéenne ; d'anciennes danses grecques ajoutent à son imagination sensible l'art de nous faire sentir la lumière descendre dans son cœur, le long des bras, des mains, du ventre. Qu'elles soient déesses, prêtresses ou femmes ordinaires, les trois danseuses s'enivrent de danse. Lorsqu'elles exécutent une sorte de danse crétoise, reliées par un fil, qui commémore la ruse d'Ariane avec son fil dans le labyrinthe, elles soulignent la complicité des femmes, leur solidarité et aussi leurs entraves ; mais quand elles s'en libèrent, elles se tiennent vibrantes, solides et frémissantes, transfigurées, quasiment hallucinées. C'est une danse qui procure au public des moments d'enthousiasme. On y apprécie la présence chaude des interprètes et on envie leur joie exaltée. Derrière les paupières closes des danseuses, on devine un monde ritualisé, célébrant quelque mythe de fécondité ou de fertilité, la mémoire des ancêtres et un panthéisme réinventé.

Soudain ailleurs

Autre voyage à la géographie singulièrement transposée, celui de la quête d'identité de Roger Sinha, un artiste canadien d'origine arménienne et indienne. Son *Jardin des vapeurs*, quatuor dans lequel il danse lui-même, emprunte son langage à l'art du kathakali et aux arts martiaux. Ce spectacle évoque subtilement un voyage qui mena Sinha d'Europe jusque dans un petit village de l'Inde : cette géographie sous-tend la chorégraphie, qui illustre la recherche d'une identité à travers de courtes séquences narratives, souvent pleines d'autocritique. Les mouvements élégants et précis y mettent en valeur la gestuelle propre à chaque interprète, comme si le propos était précisément de montrer qu'il est impossible de s'approprier anonymement une culture donnée. Le langage harmonieux de l'Orient s'intègre à l'espace tout occidental et contemporain de Sinha, sans que l'exotisme ornemental, lié surtout à la gestuelle des mains, ne serve de fin en soi au spectacle. Dans le travail de cette compagnie, qui a

Colosse aux pieds d'argile.

Chorégraphe : Irène Stamou.

Danseuses : Irène Stamou,

Hetty King et

Jacqueline Lemieux.

Photo : Michael Slobodian.





Le Jardin des vapeurs.

Chorégraphe : Roger Sinha.
Danseurs : Tom Casey, Parise
Mongrain, Isabelle Mongrain
et Roger Sinha.

Photo : Michael Slobodian.

nécessité beaucoup d'échanges entre les interprètes sur la nature et les langages de l'art, s'est insensiblement glissé un contenu neuf, immédiatement accessible au spectateur néophyte. On devine cependant à quel point, pour un danseur occidental, il doit être difficile d'obtenir ces sensations et ces impulsions cinétiques nouvelles. Parise Mongrain s'y est révélée particulièrement douée et expressive, merveilleusement éclairée tant au sens propre qu'au figuré. Quant à *Burning Skin*, la seconde pièce de Sinha, c'est un solo impertinent, créé en 1992, qui remporte un brillant succès. Je n'ai jamais vu autant d'humour dans un spectacle dansé : on y rit de bon cœur, malgré le sérieux du propos. La pièce se compose de courtes scènes théâtrales, avec le récit en voix *off* de l'histoire de Tête-de-pic le punk qui battait les Indiens, des bouilloires qui fument sur la scène, une parodie de cérémonie du thé, un voyant costume de fakir, une mini maquette du Taj Mahal et l'air du *Danube bleu* au milieu... Sinha y a intégré plusieurs séquences distinctes, improvisant des liens qui se sont avérés constituer le cœur même de son identité. Finalement, l'autobiographie a servi ce qui fait de ce ballet composite mais globalement homogène un authentique plaidoyer contre le racisme et pour la mixité.

S'il est possible de détourner la symbolique des gestes de leur contexte culturel d'origine pour leur donner un autre sens, c'est que le travail des danseurs permet au spectateur de lire leur corps à livre ouvert. Martha Graham, par exemple, s'est expliquée sur le degré de renoncement qu'elle exigeait de ses danseuses : il fallait qu'il soit total ; ainsi leur inculquait-elle la spontanéité d'un art très élaboré. Noemi Lapzeson, qui a travaillé dans sa troupe et dans son école pendant de nombreuses années, estime qu'il lui a fallu plus de dix ans pour devenir elle-même et oublier Martha Graham. Oublier ? C'est impossible. En témoigne son hommage à Martha Graham, *Un*



instant, pièce créée en 1991 à Genève, que nous avons eu la chance de voir à l'Agora. « Elle semble immense, longue et fluide. De la salle, elle donne le sentiment de flotter et d'irradier une musicalité rare, une force peu commune. Elle impressionne². » Le poignant texte de Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, dit à merveille la douleur du deuil et la désolation qui traversent une chorégraphie particulièrement dépouillée, mais profondément sensible. L'hommage de l'élève Lapzeson à son Maître atteint ici une concentration, proche de la paralysie, toute de recueillement, qui peut être qualifiée d'emblématique, dans un monde où le danseur sert le chorégraphe. Mais cette pièce comporte aussi, comme

Trace. Chorégraphe :
Noemi Lapzeson. Danseuse :
Marcela San Pedro.
Photo : Jesus Moreno

l'écriture de Dagerman, cette protestation de la vie qui persiste au-delà de l'abnégation. Dans le regard de la grande danseuse, clair et scintillant, frémit une âme qui a secoué son emprise pour faire partager à son tour les impulsions secrètes de son art : par exemple, ce parfum de séduction à l'origine du tango, danse traditionnelle de son Argentine natale, elle l'a confiée à l'intelligence physique de Marcella San Pedro. Dans *Trace*, celle-ci nous apparaît dans la pénombre, au mitan de la scène, habillée d'ombre, nue. Au-dessus d'elle, un sac de sable se déverse en filet comme le temps dans un sablier. Une flûte éveille brusquement cette nymphe sculpturale, immobile et veloutée, et sa poésie, déjà très fortement tangible dans les premières minutes, continue de se dérouler de son corps à même le sol, dans une ambiance d'irréalité et de mirage, esthétiquement pure et abstraite, dont je n'ai vu à ce jour nulle équivalente réussite dans un solo.

Outre l'émotion esthétique, l'exceptionnelle expertise de Lapzeson, qui a aussi travaillé avec des Cunningham, Tudor, Limon, Nikolaïs, nous fait saisir à quel point la danse contemporaine exige de l'interprète, pour atteindre l'excellence, qu'il intègre traditions et savoir-faire et élimine ce qui leur est étranger, puis que, bien dirigé, il oublie ce qu'il a appris. Ce grand art n'est pas spécifique à la danse. Mais c'est une discipline qui figure au premier rang des langages complexes de notre temps.

Retour en ville

Plus aisée à lire est la symbolique de la Compagnie Maguy Marin. Si la perfection technique de ce spectacle bien rodé nous a rappelé que les troupes européennes

2. Philippe Verrièle, *Noemi Lapzeson par Jesus Moreno, photographies de 1981 à 1994*, Genève, ADC, 1994, p. 7.

dansent plus longtemps un même spectacle que leurs homologues nord-américaines, ce *Ram Dam* nous ramène au thème de la ville, plutôt qu'à celui du voyage. Critique acerbe des conformismes urbains, la pièce emprunte à *Comment c'est* de Beckett une trame sonore faite de mots et de sons qui, tel un fond rythmique, martèlent le quotidien, imité et caricaturé par la gestuelle impeccable de douze interprètes. Les deux séquences de Ram et Dam sont hilarantes, caustiques, percutantes et traduisent avec réalisme l'absurde agitation qui nous décère et vide nos vies de tout contenu. L'énergie pugnace des citadins y tourne à vide. L'humour évident de la pièce, fourmillante de trouvailles ingénieuses, court dans la salle avec la vivacité de sa critique. « Ce qui se passe à Sarajevo, déclare Maguy Marin, on peut le sentir tout près de nous. Il s'agit d'être très attentif au rôle que l'on est en train de jouer, au type de pouvoir que l'on sert. Il s'agit d'entretenir cette lucidité, de veiller à ce que les moyens dont on dispose ne nous endorment pas³. » Ce spectacle intelligent, engagé et plein de colère s'adresse à tous : il a galvanisé la salle du Théâtre Misonneuve, sans fioritures ni états d'âme compliqués, avec une remarquable efficacité.

Ram Dam. Chorégraphe :
Maguy Marin. Photo :
Christiane Robin.

On pourrait presque en dire autant de *Eironos*, de Jean-Pierre Perreault. Il faudra revoir cette belle chorégraphie pour douze interprètes, sur un vaste thème urbain comme Perreault en a signé d'autres, pour l'apprécier à sa juste valeur. Les échanges entre les danseurs s'enchaînent avec une rapidité cinématographique. Un suspense s'établit. Contrairement à celle de Marin, la place publique de Perreault, tendue de noir et coupée de lumière, n'est pas drôle. Si l'uniformité et la banalité de la vie ordinaire y servent de toile de fond, les relations humaines, sans quitter leurs allures stéréotypées, n'en sont pas moins dramatiques et ponctuellement émouvantes. Ce n'est pas l'absurde, mais l'aléatoire qui fait paraître ici l'individu égaré dans la foule. Le titre de la pièce, intraduisible exactement, est très évocateur : *eironeia*, en grec, c'est l'ironie, cet art de Socrate qui consiste à interroger en feignant l'ignorance, à énoncer quelque chose avec réticence ou tergiversation ; *Eironos*, c'est donc celui qui provoque avec des détours, jouant sur la dissimulation et la feinte pour mieux combattre l'ignorance. La raillerie n'est pas loin, mais l'artiste est aussi celui qui cache son savoir sous diverses images d'une bonhomie et d'une plastique des plus consommées. Excellent directeur, Perreault sait s'entourer des artistes les plus aguerris de la scène actuellement.

Si Jean Grand-Maître, avec son déploiement de voiles et son imaginaire maritime, a eu du mal à convaincre et à donner à son univers un sens clair, il n'en est pas de même avec *Bagne*, repris avec bonheur par Jeff Hall et Pierre-Paul

3. « Les formes de l'engagement », propos recueillis dans *Mouvement : résistances*, janvier-mars 1996, n° 2, p. 26.





Eironos. Chorégraphe :

Jean-Pierre Perreault.

Photo : Michael Slobodian.

Savoie, un duo aux ambitions bien circonscrites et au ton juste. La métaphore amoureuse, très théâtralisée, se déroule dans une ambiance de gymnique autour d'une armature de fer. Cet accessoire carcéral convient à la prestation physique des danseurs athlètes, et la danse ajoute avec convenance à ce monde fermé des touches de sensibilité masculine.

Dans l'espace

Mais cette revue ne saurait passer sous silence la diffusion d'un document, conçu comme un spectacle par Philippe Baylaucq ; je veux parler du film *Lodola*, interprété par José Navas et Chi Long et produit par l'ONF. Cette allégorie de la vie et de la mort, filmée avec des micro-caméras qui suivent les mouvements des danseurs, ralentis sur la pellicule et saisis en transparence à travers une plaque de verre en guise de sol, est une œuvre captivante pour ses effets chorégraphiques d'une rare beauté et pour sa conception cinématographique inédite. Les documents en danse sont peu nombreux⁴ ; souhaitons que celui-ci, qui est un film d'art, connaisse le succès qu'il mérite et que l'art et les artistes qu'il promeut honorent. ■

4. Au XV^e Festival international du film sur l'art, qui s'est tenu du 11 au 16 mars 1997 à Montréal, on a pu voir plusieurs films consacrés à la danse. Outre cette chorégraphie de José Navas, y étaient représentés la mythique Carolyn Carlson ; Margie Gillis, dans un film de Joan Tosoni produit par Radio-Canada ; les Torontoises Susan Macpherson et Peggy Baker dans un film de John Faichney chorégraphié par Paul-André Fortier ; la danseuse étoile Susan Farrell du New York City Ballet ; la jeune Natalia Balakhnecheva du Ballet Kremlin ; le danseur étoile Vladimir Malakov, vedette au Ballet national du Canada ; la chorégraphe torontoise Marie-Josée Chartier ; la chorégraphe Victoria Marks dans un vidéo-danse de création réalisé par l'Anglaise Margaret Williams ; le non conventionnel chorégraphe Mats Ek et son Ballet Cullberg, présentés par la Suédoise Gunilla Wallin. Ma préférence est allée à une chorégraphie de la Néerlandaise Angelika Oei, intitulée *Bitings and Other Effects*, une vision sauvage et très spectaculaire de la tarentelle, tournée dans Palerme, en Italie, qui m'a rappelé certains mouvements enlevés des chorégraphies d'Édouard Lock.