

Cultures, ethnologie et formes **L'automne 1999 en danse**

Guylaine Massoutre

Number 95 (2), 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25864ac>

[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. (2000). Cultures, ethnologie et formes : l'automne 1999 en danse. *Jeu*, (95), 120–133.

Cultures, ethnologie et formes

L'automne 1999 en danse

Au cours des années 1990, dans les arts plastiques, une réflexion théorique s'est constituée autour des « formes chaudes » et des « formes froides ». Il s'agit, au départ, d'opposer l'abstraction européenne, avec ses contenus spirituels, expressionnistes, psycho-surréalistes, disons globalement postimpressionnistes, à l'abstraction conceptuelle et à l'art formaliste ou, au contraire, hyperréaliste, reflétant un positionnement plus matérialiste et individuel de l'artiste dans la société américaine. Pour simplifier à l'extrême, on peut dire qu'elle oppose l'esprit dada et l'esprit pop, compte tenu de leurs prolongements respectifs jusqu'à nous.

Sous la plume de Jean Baudrillard, la peinture « chaude », aujourd'hui, se définit comme « un rêve explosif, un rêve d'énergie libérée dans sa forme spectaculaire et pathétique, un désir d'intensité, d'une déflagration des apparences, face à l'énergie froide des simulacres et leur distillation en doses homéopathiques à l'intérieur des systèmes froids de données¹ ». Cette observation éclaire les chorégraphies actuelles, où l'on est presque toujours confronté à ce « chaud » et ce « froid » du traitement corporel, avec ce que l'expressionnisme du geste entraîne de réactions en chaîne, dans les formes expressives du mouvement, y compris dans ses formes abstraites.

Les œuvres d'art contemporaines sont affectées diversement par les aspects du chaud et du froid : l'opposition globale régresse comme telle et les problématiques se transforment. Les échanges internationaux depuis la guerre, surtout d'un continent à l'autre, même s'ils ont souvent reposé sur des malentendus, comme l'a montré le professeur Serge Guilbaut, ont conduit à dépasser les clichés qui veulent, encore aujourd'hui, que l'Amérique soit libre et violente, tandis que l'Europe serait saturée de culture et de références. La danse, depuis une vingtaine d'années, emboîte le pas à ce mouvement, si bien que de nombreuses voies transversales brouillent maints parcours, favorisant des esthétiques innombrables, mais néanmoins en lien. D'où la multiplication des événements culturels où, d'un lieu à l'autre, les projets se répondent et s'entrecroisent. La critique, qui n'est pas si mobile, n'aurait-elle donc pas

1. « Hot Painting : The Inevitable Fate of the Image », Jean Baudrillard, dans *Reconstructing Modernism*, Serge Guilbaut, The MIT Press, 1990, 418 p. Nous traduisons librement en français.

À quoi rêvent les aveugles ?
de Jocelyne Montpetit,
présenté à l'Agora de la
danse en 1999. Sur la photo :
Jocelyne Montpetit. Photo :
Guy Borremans.

quelque difficulté à les suivre ? Parallèlement, et non sans rapport, l'histoire de la décolonisation permet aujourd'hui d'aborder, à titre de réflexion appliquée aux œuvres, la question des métissages culturels. On la retrouve au cœur du Festival international de nouvelle danse (FIND), comme c'était le cas dans la dernière édition (29 septembre-9 octobre 1999).

Dans cette perspective, la saison en danse de l'automne 1999, marquée par l'apport du FIND, se lit dans la foulée d'une programmation orientée autant par des explorations locales singulières que par le souci, d'ailleurs souvent inscrit dans ces œuvres mêmes, de participer à un mouvement artistique international. L'heure est à mettre en relation les formes « chaudes », où « l'âme » cherche une expression urgente, et les formes « froides », dominées par un principe formel d'exploration contrainte, ralentie, intérieure du mouvement. Une lecture anthropologique permettrait, en effet, de montrer une polarité vivante et la dynamique des liens entre des œuvres qui, selon Baudrillard, seraient motivées par la peur de l'anéantissement de l'homme par lui-même.

Sur la scène québécoise

L'ère actuelle, marquée par la mondialisation des communications et des structures politico-économiques (Baudrillard la qualifie de « *freezing structure* »), projette le

sujet individuel dans d'innombrables trajectoires à travers l'espace. L'énergie cinétique liée à cette possibilité de déplacements infinis, aussi libre que celle des atomes, a des conséquences très riches dans le domaine chorégraphique. On peut lire la danse québécoise sous cet angle. Un corps, aujourd'hui, ne peut éluder la conscience de son positionnement dans l'espace, que celui-ci soit défini comme un lieu atypique, comme une sphère locale ou comme un lieu abstrait, géographique ou non, construit sur le principe des relations entre humains.

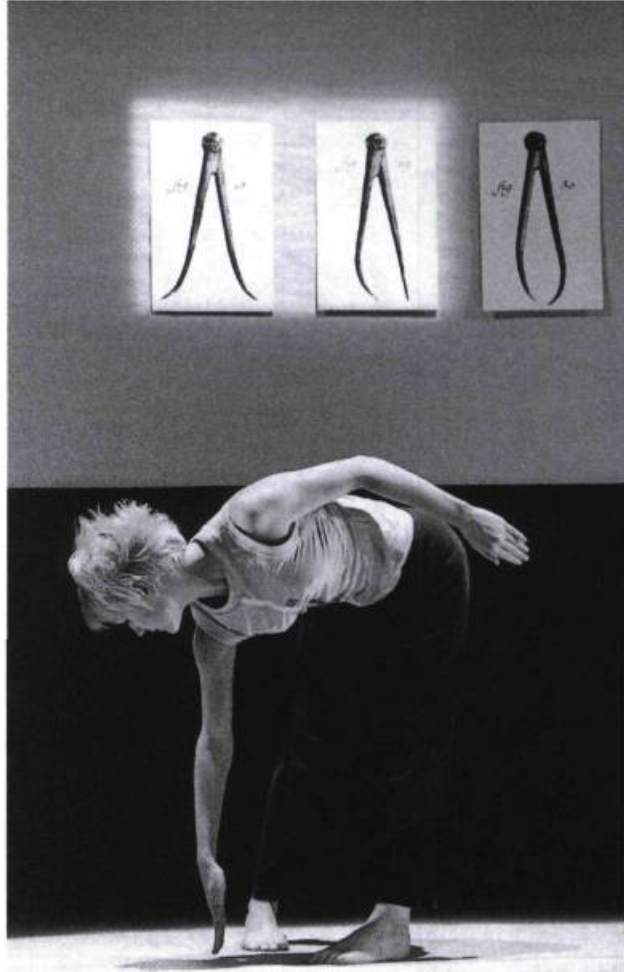
Jocelyne Montpetit, avec *À quoi rêvent les aveugles ?* présenté à l'Agora de la danse, propose à nouveau la richesse de sa formation japonaise comme une clé d'exploration du sujet mental. Sa question, qu'elle a posée à son accordeur de piano, non-voyant, se relie chez elle à la perception corporelle du monde qui nous entoure. Elle entre sur scène par le même chemin que les spectateurs et se dirige, comme une aveugle habituée à se guider seule, les yeux bandés, dans l'espace de plain-pied de son spectacle ; mais on



pourrait dire aussi qu'elle pénètre dans la mort. À partir de cette fragmentation du sens de l'orientation et du rapport physique à l'environnement, elle construit une chorégraphie dirigée par le mouvement, la perception fine des intensités lumineuses, des vibrations et du son, et une connaissance mémorisée de l'espace. Le toucher, non seulement des mains, mais de la peau, et une sensorialité guidée par des stimulations inhabituelles (développées sans la vue ni les références acquises) lui suggèrent des déplacements, des images corporelles et une construction de l'équilibre revisitée de l'intérieur.

La lenteur du butô, que grâce à Montpetit nous connaissons mieux maintenant, permet au temps d'imprimer sur son corps des images de densité et de réflexivité. Le spectateur est invité à recevoir ce que la danseuse, chorégraphe interprète, perçoit de l'extérieur et transforme en mouvement. Le temps se distend en vagues d'images que caresse la lumière, participant de manière significative à cette impression, pour celui qui regarde, d'assister à un film émis par le corps lui-même, comme une source sonore ou lumineuse. Jocelyne Montpetit fait émaner la danse du pouvoir silencieux de son corps. L'effet est saisissant, car, surtout dans cette pièce, on peut voir la densité de sa stature, plus massive en spectacle que dans la vie quotidienne, ne plus aller à l'encontre de la légèreté délicate des oiseaux. Le mouvement n'est pas mimétique, mais quelque chose de volatile s'évade. L'hyperdensité de sa présence et sa grâce, teintée d'orientalisme, se rencontrent dans l'élégance de ses ralentis, dans le contrôle de sa gravité et dans le toucher harmonieux, comparables à ceux d'un oiseau. Elle crée une étrangeté qui, pourtant, ne nous est pas inconnue : un certain état de l'esthétique surréaliste de Magritte se dessine. Elle découpe une fenêtre sur un second univers codé. La pièce se termine par la présence émerveillée de l'interprète, mains ouvertes et cœur pur, à l'intérieur d'une grande cage habitée par des tourterelles roucoulantes, nous laissant les images d'un bonheur « chaud ».

À l'opposé, selon la distinction apportée plus haut au traitement de l'objet – ici rapportée au corps dansant –, la Compagnie de Brune de **Lynda Gaudreau**, avec *Encyclopedia Document I*, présentait au FIND ce qu'on pourrait appeler une chorégraphie de « formes froides », toute dirigée par le traitement plastique et mécanique du corps. Sa recherche visuelle de correspondances entre les arts visuels et la danse débouche sur des propositions chorégraphiques intéressantes : la danse peut, à égalité avec d'autres arts, générer un univers symbolique issu de la décomposition du geste, de la répétition et du classement des formes imagées. On connaît l'intérêt de Lynda Gaudreau pour l'univers muséal et comment elle y projette des corps sculptés et décrits selon leurs articulations, leurs muscles et les lieux corporels que les



Encyclopedia Document I
de Lynda Gaudreau,
Compagnie de Brune,
présenté au FIND en 1999.
Sur la photo : Sarah Doucet.
Photo : Michael Slobodian.

masseurs font exister sous la pression relaxante des mains. Dans cette pièce, on assiste à un « classement » des parties du corps mobile et moteur avec le même souci et le même soin que l'anthographie (art de reproduction floral). C'est froid, intrigant.

Son univers de déconstruction est matérialisé successivement, dans *Document I*, par une exposition de planches botaniques, en fond de scène, par une série de vidéos sur l'art (extraits d'entretiens : *les Oiseaux et le Mouvement* de Barbara de Coninck et *Propos sur la création* de Jérôme Bel), projetés sur petit écran, et par une série d'œuvres chorégraphiées pour la vidéo (*Hands* de Jonathan Burrows et *No Longer Readymade* de Meg Stuart & Damaged Goods). Les six interprètes apportent leur vitalité *in situ* à ces éclats d'univers naturel où les animaux, les plantes, les saisons et le principe d'une réglementation du temps par le cycle des saisons fondent l'ordre de l'œuvre. Aux éléments plastiques, sonores, musicaux et chorégraphiques s'ajoute un petit pingouin mécanique, traversant l'espace des danseurs qui réagissent aux craquements du mécanisme, devenus bande sonore. Le souffle des danseurs, le mouvement observé des bêtes, les sections du corps au travail (les pieds, par exemple) affichent une simplicité d'être et une évidence du geste artistique que des énoncés comme « Tout le monde a un corps » ou « Je suis Jérôme Bel », ou un titre comme *No Longer Readymade*, soulignent et renforcent. Dans ce monde d'énumérations, de dénombrement et de correspondances médicalement auscultées, où l'art consiste à grossir certains détails de la vie et à les collectionner intelligemment, Lynda Gaudreau campe son encyclopédie, classe ses archives, ajoute ses documents. L'ensemble, assez complexe, présente une harmonie séduisante pour un esprit intéressé par la décomposition d'un corps vivant. On en ressort troublé par ses procédés de dépersonnalisation et par la tentative impossible de recomposer un sujet unique. À cela, il faut ajouter l'excellence des performances : des interprètes comme Liza Kovacs, Mark Eden-Towle et Benoît Lachambre, d'une précision remarquable dans l'exécution, font à coup sûr partie de ce qui, sans leur art propre, pourrait ressembler à l'éparpillement des collections.

Concerto grosso pour corps et surface métallique de

Danièle Desnoyers, spectacle du Carré des Lombes, présenté au FIND en 1999.

Sur la photo : Siônéd

Watkins, Catherine Tardif et

Jacques Moisan. Photo :

Luc Sénécal.



Avec le *Concerto grosso pour corps et surface métallique* du Carré des Lombes de Danièle Desnoyers, présenté au FIND et repris à l'Agora de la danse en mars 2000, le travail formel trouve également un chemin propre, sans effacer complètement ce que les interprètes ajoutent d'énergie vivante aux formes abstraites. Le propos, qui consiste à créer une gestuelle sur une patinoire métallique, dans un environnement sonore – signé Nancy Tobin – correspondant aux données visuelles, met en lumière les dispositions abstraites, glacées, du mouvement, de la vélocité, de la

souplesse, des nerfs et des muscles longs. La fluidité froide qui se dégage de la pièce, bien orchestrée, joliment éclairée par Marc Parent, toujours au service des interprètes, donne l'idée que le corps est d'abord un instrument. Les mouvements évoquent une musique harmonieusement rythmée, une partition propre aux corps qui enchante les bleu-gris de la scénographie. Tous les sons de la gamme aux accents lyriques, sur fond



de technologie, se fondent en un seul médium, le corps, canal d'émission principal ; le froid et le chaud s'y déclinent ainsi de façon aléatoire, en une fascinante combinatoire. Heureusement, pour contrecarrer cette dérive inquiétante du corps objet – un corps programmable et aussi simulacre que le synthétiseur –, la présence en scène, surtout de Catherine Tardif à qui la pièce semble convenir comme un gant, anime l'esthétique métallique d'une énergie qui échappe au propos, créant ainsi une tension fragile qui lui prête vie.

Avec *Incarnation* d'Hélène Blackburn, présentée au FIND et reprise à l'Usine C durant l'hiver 2000, la compagnie Cas Public a offert une belle œuvre dynamique à six interprètes. Ici aussi, une composante formelle dirige la composition. Toutes sortes de combinaisons rigoureuses sont proposées : des solos, des duos, des ensembles de trois couples et des tableaux à six interprètes. La chorégraphie est surtout frontale ; les jambes et les bras sont particulièrement mobiles, les épaules fixes ; beaucoup de

relâchements musculaires et d'abandons à la pesanteur articulent la gestuelle autour des centres d'équilibre, si bien que les corps semblent solidement ancrés au sol. Une ligne où plombe le poids s'enfonce dans le sol, laissant le reste du corps aller librement dans le mouvement. Cette chorégraphie privilégie la souplesse des articulations plutôt que la tonicité musculaire, tout en donnant une impression de vitesse et de liberté. Un sujet collectif s'exprime à travers sa chorégraphie, sans être fortement revendiqué car la forme d'ensemble est mouvante, constamment défaite et renouvelée.

Avec Isabelle Van Grimde, qui présentait au Centaur *Maisons de poussière* et *May All Your Storms Be Weathered*, dans le cadre des projets de Danse-Cité, on a pu voir également un travail chorégraphique à dominante froide, construit sur des images du corps abstrait en mouvement, que venaient insidieusement percer des préoccupations

Incarnation d'Hélène Blackburn, spectacle de la compagnie Cas Public, présenté au FIND en 1999. Sur la photo : Sandrine Lafond et Marq Frerichs. Photo : Jack Udashkin.



Maisons de poussière
d'Isabelle Van Grimde,
présenté par Danse-Cité.
Sur la photo : Lyne
Lamontagne, Maud
Simoneau et Robert
Meilleur. Photo : Michael
Slobodian.

plus singulières de la chorégraphe ; quelque chose de personnel, voire de psychologique, s'y glissait. Les deux pièces présentaient une belle unité d'ensemble ; on y sentait aussi une évolution dramatique. Van Grimde semble mettre en tension deux mondes de la danse, une danse européenne, aux aspects scéniques et théâtraux forts, aux traversées narratives, et une danse québécoise, plus dépouillée et plus abstraite, plus instinctive, portée par ses interprètes d'ici, très à l'aise dans l'expression en solo. Soulignons la présence de Robert Meilleur et de Maud Simoneau, capables d'inscrire une manière personnelle dans leurs mouvements et de les laisser s'évader pour les ramener ensuite à leur présence en scène. Ces pièces ont donné lieu à de beaux moments, mais aussi à certains hiatus dans la direction chorégraphique, perceptibles par l'exploration d'avenues non convergentes dans l'interprétation. Il planait, par instants, un malaise que la nudité des corps ne pouvait effacer et qu'au contraire elle renforçait. Par ailleurs, l'intégration de la vidéo, médium froid, convenait assez bien à cette rencontre, inégalement harmonisée, entre quelque chose de libre, évanescents en scène, et quelque chose de tendu et de volontairement contraint. Un mot encore pour souligner, à l'occasion de cette pièce, l'adéquation intéressante de la scène du Centaur à la danse contemporaine.

Pour continuer dans l'esprit des liens entre ethnologie et formalisme, Guylaine Savoie a offert, elle aussi, un travail d'opposition avec ses deux pièces *Les chiens aboient... la caravane passe* et *le Portrait*, présentées dans un lieu ingrat pour la danse, le MAI. J'ai déjà rendu compte de la première, inspirée du monde des gitans² ; la seconde, très contrastée, puisqu'il s'agit d'une chorégraphie intégrant le corps virtuel de la danseuse, projeté en trois dimensions, à une suite de solos où s'instaure une conversation

2. Voir *Jeu* 89, 1998.4, p. 134.

entre ces deux « soi » relatifs, renchérisant dans l'expression personnelle. Le froid et le chaud alternent, dans une sorte de combat du corps contre sa propre image. Sans cesse, le spectateur évalue l'image et son modèle, la performance et la technique ; il lui faut prendre parti : le monde virtuel est ici à son avantage. La chorégraphe finit par retourner ce dilemme, sur le mode ludique, en faisant « lancer » par l'image virtuelle un vrai collier de perles, qui déboule dans le champ réel. Le retournement, qui surprend, est intéressant ; mais le procédé, limité. Elle signe ainsi une réconciliation que son traitement rendait inquiétant pour l'avenir des arts de la scène.

Autre expérience de « froid » et de « chaud », *Luminosités variables* de Lucie Bazzo, présenté à l'Agora de la danse. Le point de départ est un immense lustre, sculpture de stalactites de verre, que l'éclairagiste a proposé, pour ses bleus, ses verts et ses tons ambrés, comme données premières aux chorégraphes Louise Bédard, Sylvain Énard et Catherine Tardif. Elle a ensuite inventé une « trame » lumineuse par programme d'ordinateur, comme on compose une musique, enregistrée sur disquette. Cette gestuelle appliquée aux intensités lumineuses, aux variations de tons et aux effets de miroitement sur les miroirs, joue le rôle central d'une contrainte au cœur de l'espace : la danse doit s'y conformer. Les chorégraphies reflètent donc l'aptitude des artistes à réagir et à s'adapter à leur environnement. L'effet, d'un point de vue chorégraphique, est mitigé et a plus valeur d'expérience destinée à provoquer de nouveaux rapports de création au sein d'une équipe. Sylvain Énard a donné un corps chatoyant à Parise Mongrain, évitant de se heurter aux données imposées qui ne lui convenaient pas, comme les ambiances tamisées, par exemple. Catherine Tardif, habile à s'emparer de l'espace, a mis son complice Marc Boivin en pyjama, armé d'un plumeau ; elle a ainsi créé un personnage comique, affolé par l'objet bourgeois. Enfin, Louise Bédard a placé Marc Béland en contact avec le sol, écrasé sous la lumière, où ses contorsions font de l'acteur, ex-danseur, une sorte de mutant massif, résistant, solidement plaqué au sol comme un reptile. La lumière ne fait pas une œuvre ; mais, poursuivant les recherches de *Lumière*, présenté au NTE il y a deux ans, ce projet nous permet de prendre conscience de son impact qui la rend comparable à des radiations.



Tout à fait intéressante par toute l'expérience qui vibre dans son interprétation, **Mariko Tanabe**, avec *The Dark Room* et *The Floating Heart*, présentés à Tangente, nous ramène à un monde plus classique et symboliste de la danse, qu'elle décline à la première personne. Ici, les signifiants culturels abondent, références à des modes de vie occidentaux ou japonais ; mais ce sont les mouvements de la danseuse qui retiennent l'œil, toute son histoire inscrite dans son corps. Sa présence touche, une beauté surgit à travers son aisance et sa minceur élégante, qui servent bien sa gestuelle. On oubliera par contre les éléments vocaux. Si « chaud » il y a, c'est paradoxalement dans l'exercice de danser, cet art abstrait et non référentiel, que cela se manifeste, comme un au-delà de la pièce dont le sujet demeure anecdotique, plus froid. Il est cependant probable que, pour la chorégraphe, cette fin concrète soit l'âme de son art et motive, en dernier ressort, la qualité de sa présence d'interprète en scène.

L'Afrique au FIND

Comment la danse occidentale, en tant qu'art, traite-t-elle l'après-colonisation, avec ses modèles de rapports à l'autre, sa culpabilité et ses offensives politico-culturelles ? Les artistes ne peuvent plus être aveugles aux préjudices, causés par l'histoire, ni aux rêves soulevés par l'impérialisme européen en Afrique. Inversement, comment emprunter et recevoir les savoirs africains concernant la danse, surtout quand on les déplace de leur contexte ? La question des formes pose celle du métissage, qui commence avec celle des corps, comme un premier rapport à l'autre, immédiat.

Avec *Pour Antigone*, créé à la suite d'un séjour de la chorégraphe au Burkina Faso, la Française **Mathilde Monnier** a choisi de traiter l'africanité dans un rapport dialogique, où les formes alternent sans renoncer à leur radicale altérité. Elle donne la possibilité à ses onze interprètes, blancs, noirs et métis, dont un excellent percussionniste, de mettre leur désir de danser en regard de leur avenir. Que peuvent faire ces jeunes gens ensemble ? semble-t-elle s'être demandé. L'unité est fortement suggérée par l'espace commun, la lumière, la délimitation d'un chantier, clos par des palissades métalliques et semblables à un mur sonore. Beaucoup de moments de solitude s'expriment physiquement, ainsi que des voies individuelles, échantillons humains plus qu'harmonie de groupe. On assiste cependant à une recherche de l'écoute, à des rencontres, à l'expression d'un respect pour tout ce qui frôle et favorise l'émergence de gestuelles identitaires et spontanées. Des voix de femmes africaines coexistent avec des éléments de réalité militaire. Dans ce contexte, l'africanité collective, faite du sentiment d'être bien peu de chose dans une histoire violente, auquel s'ajoute une vitalité ancienne, étonne par un état d'insouciance qui émane du groupe. On est surpris autant par la personnalité des interprètes que par la symbolique culturelle de leurs attitudes ; et, du côté ethnologique, on remarque des formes africaines dans la danse, soit dans les formes du corps, soit dans les rythmes et les balancements, soit dans les hanches, le ventre, les bras. La mise en valeur du geste africain paraît au croisement d'un état où il témoigne et d'un autre, immobilisant, qui le formalise.

C'était déjà la perspective de **Clara Andermatt**, au dernier FIND, venue du Portugal parler d'un temps où les instincts sauvages réglaient les relations humaines. Sa folie surréaliste, avec sa touche d'art populaire, avait séduit le public montréalais. Avec *Uma Historia da Duvida* (*Une histoire de doute*), où elle dirige une troupe d'acteurs,

The Floating Heart de Mariko Tanabe, présenté à Tangente en 1999. Sur la photo : Mariko Tanabe. Photo : Michael Slobodian.



Pour *Antigone* de Mathilde Monnier, présenté au FIND en 1999. Sur la photo : Awa Kouyate, Blandine Yameogo, Seydou Boro et Salla Sanon.
Photo : Marc Coudrais.

de danseurs, de chanteurs et de musiciens engagés au Cap Vert, elle a voulu montrer l'âme d'une génération de jeunes Africains. Elle mêle à leurs jeux les images d'un film de voyage qui nous permet de découvrir à ses côtés une géographie inconnue. C'est la musique qui fait la vie de ce spectacle, un genre de comédie musicale que l'on aurait pu voir programmée avec plus de pertinence au FTA. L'« esthétique impure³ » des artistes portugais réserve des surprises. Ce mélange des genres est absent chez les autres chorégraphes cette année, mais il a servi le public jeune et neuf du FIND. Cette pièce a beaucoup plu, malgré la piètre qualité de la salle à l'UQÀM, où le Festival se trouvait relégué à cause de la grève des techniciens à la Place des Arts. Le plus étrange, dans cette production, s'est révélé être la musique, à cause de la présence du violon à côté d'instruments rudimentaires et archaïques. Elle caractérise le métissage que ces Africains semblent vivre assez harmonieusement, mais non sans douleur récurrente. Les chants, des cris de groupe aux mélodies monodiques, mêlent la dérision, l'amour des vidéoclips, la plainte amoureuse et sentimentale et la religiosité en un grand bazar coloré de clichés variés et de moments festifs qui présentent, on le constate, un intéressant visage de l'africanité.

Avec *Le coq est mort*, l'Allemande **Susanne Linke** a développé, quant à elle, un style très imagé de danse contemporaine, habitée par une proportion significative d'interprètes noirs – huit Sénégalais de la compagnie Jant-Bi. La chorégraphie, qui résulte d'une résidence de l'artiste au Sénégal, demeure nettement allemande, l'influence de Pina Bausch étant toujours remarquable. Les repères occidentaux dominent ici, comme dans une grande scène, visuellement forte, où les danseurs utilisent des valises pour marquer l'espace, sur une aire de sable. On voit combien il est difficile de se départir de ses codes, même si la création se transforme sous l'influence africaine. C'est le rythme et le corps mêmes des interprètes qui sont mis en avant, Susanne Linke étant convaincue que ceux-ci savent allier un dynamisme époustoufflant et des formes claires : elle les a laissés souvent libres d'improviser. Le vocabulaire chorégraphique,

3. Voir *Jeu* 87, 1998.2, p. 129-130.

très dépouillé, n'est pas typiquement africain ; sauf à la fin de la pièce, où un chant puissant réunit les interprètes dans un monde à eux. Le processus de création est visiblement complexe, parce que les danseurs pratiquent dans leur pays autant la danse traditionnelle que contemporaine. Leur gestuelle procède d'une conscience des relations interculturelles très poussée. Pour illustrer ce métissage, signalons le travail de l'assistant de Susanne Linke, Avi Kaiser, cochorégraphe dans cette production ; il a été formé en Israël et a créé des pièces en Belgique, en Allemagne, en Pologne, en Afrique noire et en Israël. Les savoir-faire humains s'allient ici aux langages les plus universels de la danse. L'univers sonore apporte également une riche expérience d'un lieu géographiquement insituable, mais efficace pour la chorégraphie.

Le moment fort du FIND, cependant, n'est pas venu d'un propos visiblement métissé. C'est la compagnie **Salia Ni Seydou**, de Seydou Boro et Salia Sanou, du Burkina Faso qui, avec *Figuinto ou l'œil troué*, a créé une pièce puissante par sa beauté sculpturale, la force physique de ses danseurs et le caractère éminemment abstrait de cette pièce africaine. Elle a été choisie par le public parmi toutes les pièces du Festival. Disons sans ambages que son africanité n'a rien de naïf ni de simplement ethnologique : depuis huit ans, les deux artistes, chorégraphes et interprètes, font partie de la troupe de Mathilde Monnier, entre autres moments de création dans leur pays. Ils sont aussi artistes polyvalents du cinéma et du théâtre, habitués à se produire dans les festivals panafricains. Mais ce sont les danseurs que nous avons pu admirer, et non des discours sur le métissage. Leur duo minimaliste, superbement éclairé dans un noir intense, paraissait sorti d'une scène de village, qui aurait comporté un rituel d'hommage aux puissances occultes. Soutenue par deux musiciens en scène, la danse s'accomplit avec soin, ménageant une progression émotionnelle liée à la parade du corps huilé, musclé, très entraîné, d'un narcissisme superbe. Le thème traité est l'aveuglement – sens du titre –, désignant, selon les danseurs, la coupure qui s'installe actuellement en Afrique entre les gens, eux aussi touchés par la mondialisation. Mort, amitié, vulnérabilité : les chemins humains se refont, neufs dans chaque corps. Mais ce discours social, ni plus ni moins présent que dans toute chorégraphie occidentale, n'aveugle pas le rapport africain des interprètes aux rythmes et aux sons colorés de leur culture originale. Là, on sent vivre la danse comme une expression instinctive, une identité et un instant de partage immédiat. Il était éclairant d'entendre, pour soutenir cette manière de danser, les conférenciers africains analyser, dans le colloque « Langage propre et métissage culturel⁴ », son ancrage dans les traditions, sa présence fréquente dans la vie quotidienne et sa propension à accéder aux formes contemporaines.

Autres continents, aller-retour

Il est tentant d'affirmer que la danse pense. Cependant, à voir les compagnies de par le monde, on peut en discuter. En effet, la danse est indissociable des sources culturelles qui l'inspirent, mais rien ne nous y est totalement clair ni inaccessible. Pour preuve encore, voyons les rituels et les défis, les soumissions et les rythmes du Japonais **Saburo Teshigawara**, venu avec sa compagnie Karas présenter *I Was Real – Documents*. C'est la quatrième fois que le FIND l'invite. L'artiste, formé par le maître

4. Voir, dans ce numéro, le compte rendu de Michèle Febvre, « Corps d'espoir ».



Drumming d'Anne Teresa de Keersmaeker, spectacle de la Compagnie Rosas, présenté au FIND en 1999. Photo : Herman Sorgeloos.

du butô Kazuo Ohno, s'est frotté à d'autres fortes personnalités de la scène, comme William Forsythe, et se produit régulièrement en Europe et aux États-Unis. Il est assez difficile d'évaluer le sens de son travail, tant sa production est dirigée vers un public international ; ses formes, visuellement fortes, dans lesquelles il intègre le mouvement (et non l'inverse), très japonaises à nos yeux, parlent de traditions et d'exportation. Comparée aux rituels africains et aux scénographies européennes, son esthétique paraît traditionnellement sophistiquée et lourdement chargée de symboles, de signes religieux, de marques d'obédience au culte. L'exécution, dans sa perfection, se réfère à une expression martiale. Écrasée sous une musique étourdissante, sous le tonnerre des tambours, je me suis sentie tétanisée sur mon siège, moins sensible à son aura de mystère qu'à l'univers saturé de ses formes. L'interprète possède la technique d'un robot et la grâce d'un prêtre. La pièce symbolisait une représentation du temps ; à mon sens, elle témoignait de tourments solitaires, dominés grâce à l'érection de remparts face à l'adversité, l'inconnu, l'accident, bref à tout ce qui bouge. Les couleurs – noirs, blancs, jaunes, verts – avaient une franchise qui participait à cette puissance de convocation. C'était beau, mais fermé à en être rigide ; froid, sans rêve, terrorisant.

Tout à l'opposé, mais tellement plus accessible pour nous, la Compagnie Rosas de la Belgique (qui a travaillé à New York) Anne Teresa de Keersmaeker nous a offert un pur moment de grâce, avec *Drumming – Just Before*, sur la musique de Steve Reich⁵. C'est assurément une des plus belles compagnies européennes, que l'on revoit avec bonheur. Dans une ambiance enfantine de cour d'école, la troupe de douze interprètes compose un ballet aléatoire sur le principe de la traversée de la scène de long en large. Divers trajets, scandés sur des rythmes variés, combinent une forte structure et un air

5. Voir aussi *Jeu* 93, 1999.4, p. 145, pour l'analyse de la pièce de Ginette Laurin sur la même musique.

de liberté, presque d'improvisation. Les interprètes se croisent, se suivent, dans une sorte de composition en canon. Toute la troupe demeure en scène durant le spectacle : l'impulsion du mouvement renaît sans cesse et se déplace, tel un battement qui changerait de corps sans jamais s'évanouir. C'est la seconde fois qu'elle crée une chorégraphie sur la musique de Reich : l'impression d'une correspondance évidente entre leurs univers vient de la dominante rythmique, dans les deux cas, et de l'esprit de la performance : les interprètes doivent à la fois donner une expression singulière et l'harmoniser dans l'espace collectif. Ce travail de composition est admirable, car, quand on considère l'origine des interprètes chez Rosas, on reste médusé : ils viennent des quatre coins du monde. Est-ce un peu de cela qui ajoute à la magie de ces mouvements, aux surprises qui jaillissent ici et là, dans une ambiance de respect, avec coordination, sans un seul temps mort ni un geste de trop ? *Drumming* inspire les qualités personnelles, mais oblige chacun à écouter les autres. Il semble que la direction de la chorégraphe rencontre ici les propositions libres des danseurs. Les corps glissent, s'échangent les rôles, se frôlent en une série d'aller-retour, variables, variés, légers : la répétition et la variation enivrent, subjuguent. Serait-ce un retour au classicisme ? On voit ici un matériau simple tirer le maximum d'effets de son exploration. De plus, le thème de l'enfance, souvent présent chez de Keersmaeker, atteint une force communicative et une évidence poétique inoubliables. Loin d'être un paradis perdu, l'état d'innocence spontanée et de légèreté sert la danse. Aux vitesses explorées, nuancées, composées comme des séquences montées, s'ajoute un imaginaire laissé au gré des souvenirs de chaque spectateur.

De retour chez nous, les pièces d'ici n'avaient pas toutes la même valeur, loin s'en faut. On aura raison de s'intéresser au travail de **Dominique Porte**, qui reprenait *7 Gouttes et des Poussières* et présentait une nouvelle pièce, *Cortex*. C'est une jeune artiste qui promet, mais qui, comme **Harold Rhéaume**, devra encore travailler ses œuvres, la composition n'y étant pas encore au point. **Irène Stamou** possède plus d'expérience ; mais toutes ces pièces sont trop fragiles et trop dispersées, dans leurs champs d'intérêt, pour retenir une profonde attention. La matière n'est pas assez convaincante pour faire sens, ce qui ne veut pas dire que ces artistes n'aient pas de projet porteur. Il est dommage que leurs pièces ne soient pas rodées ni exposées aux regards critiques avant le premier galop officiel du Festival.

Pour finir, deux « mets » de choix, que l'on a vu trop vite, trop peu pour en mesurer l'achèvement, la portée, la complexité. Deux rendez-vous avec la danse contemporaine à son meilleur, l'un pour sa capacité d'autoréférence et d'unité formelle, l'autre pour son audace et sa performance brillante. L'un est une pièce de groupe, l'autre un solo, accompagné d'un piano dont il faut parler.

Le premier est signé **Jean-Pierre Perreault**. Sa pièce pour seize interprètes, intitulée *l'Exil - l'Oubli*, est une composition sombre, mélancolique, puissante. Après *les Années de pèlerinage*, une pièce portant sur l'énergie des couples, Perreault est revenu à ce qui hante ses grandes fresques collectives, mais moins pour montrer l'anonymat que les pouvoirs du temps, que la mémoire défaillante, que les trouées dans l'espace laissées libres à la danse. Peu d'abstraction dans l'effet produit par ces formes vives, ces chutes, ces mouvements virevoltants. Sa chorégraphie captive, happe et fait mon-

ter une angoisse projetée de la salle et vers la salle. Quand on se souvient de *Eironos*, une pièce à peine entrevue au Québec, on comprend le titre de celle-ci, et on se prend à songer à la somme d'expériences et de « savoir-danser » qui anime l'art de Perreault. On voudrait retenir sa fragilité, prendre le temps de partager sa maturité ; et on se sentira monter une rage, de recevoir autant de talent et de direction maîtrisée dans une société qui fréquente si peu ses artistes de poids international, et dont on assure pourtant qu'ils sont la preuve d'un art à la pointe de l'excellence contemporaine.



Jean-Pierre Perreault est une figure majeure de la danse québécoise, *l'Exil – l'Oubli*, une pièce achevée, portée par des interprètes qui la servent et œuvrent à lui donner une unité qui se détache, au fur et à mesure qu'on la suit, de ses moments particuliers.

l'Exil – l'Oubli, Fondation
Jean-Pierre Perreault, 1999.
Photo : Robert Etcheverry.

Pour clore cette lecture, qui n'a rien d'exhaustif, considérons encore un événement off-FIND, bien servi, quant à lui, par la scène de l'Usine C. *Des feux dans la nuit*, de Marie Chouinard, interprété par l'excellent Elijah Brown, est un solo qui renouvelle l'univers culturel de la chorégraphe. Dans un rayon de lumière, dont il faudrait parler des variations au pluriel, tant la signature d'Axel Morgenthaler se reconnaît entre mille, le danseur acquiert peu à peu la vitesse, la présence, l'audace. On reconnaît la délicatesse de Chouinard dans sa manière de prendre l'espace et d'établir son lien avec le monde. Elle affiche une liberté qui confine à l'étrangeté, ses personnages, qui

ont toujours une dimension théâtrale (mutants, personnages de science-fiction, clowns...), poursuivant leur ombre dans un jeu corporel évanescent. Ce qui rend la pièce plus intéressante encore, c'est la composition de Rober Racine, qui jouait au piano une musique douce, mélodique et harmonieuse, curieusement composée : poursuivant un projet qui est la marque de toute son œuvre plastique, il a choisi des mots dans le dictionnaire qui contiennent les syllabes des notes de la gamme (do, ré, mi, etc.) et les a transcrits sur une partition musicale, dans l'ordre alphabétique. Ce principe conceptuel simple semble prendre corps, échapper à son idée seule : difficile, ici, de distinguer la part de vie due à l'interprétation et aux sonorités mêmes de l'instrument, qui s'ajoutent à ce que la chorégraphie transporte de dramatique. Cette musique, sans la chorégraphie, pourrait à l'entendre ne pas dépasser l'effet de gag, en raison de la contrainte structurale dominante. L'ensemble paraît tout autre, justement à cause du contraste de ces deux univers dissemblables, mais juxtaposés dans une tension intéressante. La contrainte de la musique ouvre à un effet de sens, à une disponibilité à autre chose qu'elle-même qui sert la scène. Le danseur ne s'approchera du piano qu'à la fin, après l'avoir quasiment ignoré. Le mouvement qui l'emporte, une fois qu'il a chaussé ses patins à roulettes, vient ici mettre en valeur la dimension ludique qui rapproche cette danse et cette musique : l'effet est joyeux, stimulant, jeune, clownesque ; de la simplicité du projet émerge une multiplicité de moments sensibles bien accordés que le spectateur peut ressentir aisément. Le projet est clair et son résultat, peu cérébral ; la qualité de ce spectacle tient à un doigté dont on ne sait finalement plus s'il provient de la main du pianiste, du corps imaginaire Chouinard-Brown ou d'une déclinaison mentale qui s'égraine, en rêvant, dans les virtualités d'un dialogue, toujours magique, entre la musique et la danse. *Des feux dans la nuit*, ce titre illustre bien la perception inépuisable qui court, pour un spectateur, entre les formes chaudes et les formes froides de l'art. ¶



Des feux dans la nuit,
Compagnie Marie
Chouinard, 1999. Sur la
photo : Elijah Brown.
Photo : Guy Borremans.