

Le temps des signatures L'automne 2000 en danse

Guylaine Massoutre

Number 99 (2), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26142ac>

[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. (2001). Le temps des signatures : l'automne 2000 en danse. *Jeu*, (99), 168–177.

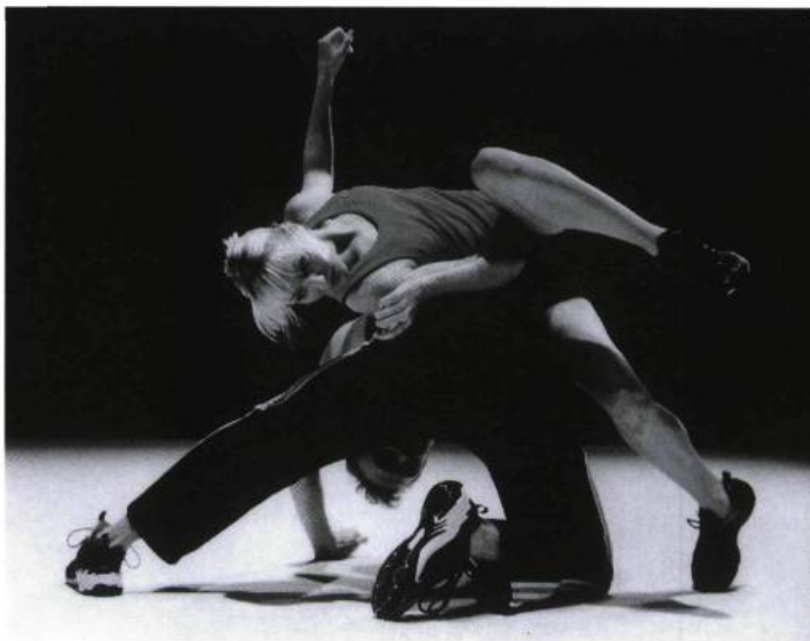
Le temps des signatures

L'automne 2000 en danse

Ils se nomment Lynda Gaudreau, Sarah Williams, Boris Charmatz, José Navas, Benoît Lachambre, Wim Vandekeybus, Yukio Waguri, Jocelyne Montpetit, Margie Gillis, Noam Gagnon et Dana Gingras, Paul Taylor et Edouard Lock. Leurs noms sont au palmarès de la saison : autant de signatures, autant d'esthétiques. Leur travail a pourtant en commun une inscription de la figuration dans la danse. Ils confrontent l'être nu, naturel, à des figures abstraites, conçues.

Aujourd'hui, les chorégraphes sont davantage que des producteurs d'images. Leurs œuvres sont éloquentes : elles exigent du spectateur une nouvelle disponibilité intellectuelle, parce qu'elles reposent sur une conception de l'œuvre dansée.

Dans un précédent article, nous abordions la danse sous l'angle de l'interprète¹. Nous montrions alors que l'interprète, performeur, réunit des valeurs actuelles et des langages corporels, dans ce composé d'expression qu'est le corps concret : la danse s'y rapproche du jeu. Par ailleurs, le jeu de la danse contemporaine repose sur l'idée que le corps possède un patrimoine gestuel, influencé par la culture. Cette richesse est susceptible de se libérer dans l'expression chorégraphique, porteuse de messages non verbaux. Parallèlement, la danse n'a pas rompu avec son histoire et ses codes. Enfin, la lire fait une place de plus en plus précise au « moi » personnel, ou au « soi » en démarche d'objectivation de l'artiste : une théâtralité se profile sur la danse ou s'impose au mouvement. Nous dégagions certains traits distinctifs de cet art, à partir de productions récentes. Cette fois, nous poursuivons notre réflexion sous l'angle de la signature, car plusieurs œuvres dansées durant cet automne ont présenté des conceptions nettes de l'œuvre chorégraphiée.



Document 2 de Lynda Gaudreau (Compagnie de Brune, 2000), présenté à l'occasion du festival Danses à l'Usine. Sur la photo : Sarah Doucet et Mark Eden-Towle. Photo : Michael Slobodian.

1. Voir « Le retour de l'interprète. Hiver et printemps 2000 en danse », *Jeu* 97, 2000.4, p. 104-112.



Aatt enen tionon de Boris Charmatz (France), invité au festival Danses à l'Usine.
Photo : Cathy Peylan.

Intégrer et juxtaposer

La composition chorégraphique est l'art de diriger les manifestations spontanées, improvisées et informelles du mouvement, et d'ordonner ces manifestations dans un réseau de références multiformes à l'art vivant. Le chorégraphe les dispose dans une structure, une série de combinaisons et un faisceau de relations qu'on peut schématiser. La composition repose sur l'idée d'un ordre, constitué d'unités décomposables en phrases ou en séquences, spécifique à chaque pièce. La composition porte principalement sur l'unité du sens, de l'esthétique ou du rythme, parfois sur l'émotion. On peut regrouper les chorégraphies sous trois catégories. Certaines œuvres sont structurées de la même manière que l'ordre des espèces vivantes se relie à celui d'un genre. Ce genre peut être la forme la plus extrême de la subjectivité. D'autres sont des compositions axées sur une ligne dépouillée, dont le grossissement des détails fait la force. On les qualifiera d'abstraites. Ces compositions côtoient aussi des œuvres composites, à motifs, dont l'unité importe moins que la force de certains tableaux, moments de danse dont on se souvient.

C'est pourquoi la composition n'est pas tout architecture. Le chorégraphe peut articuler ses intentions par des figures plus syntaxiques : il peut choisir l'espace pour le construire, ou pour l'orchestrer, ou pour le défaire, comme pour exploiter l'impossible et l'inconnu d'un lieu étranger. Le chorégraphe invente sa logique et choisit sa temporalité. Il déploie alors des propositions et des négations : « Au moment de faire *Aatt enen tionon*, nous avons justement accumulé un savoir assez important en tant que danseurs et interprètes, et j'avais vraiment envie de mettre ces danseurs et moi-même dans des conditions où ce savoir serait complètement remis en question », a expliqué Boris Charmatz (dossier de presse), à propos de la pièce présentée au festival Danses à l'Usine.

La somme des possibles qui traversent une intention, un projet et une œuvre réalisée est incalculable. Au cours du processus de création, le chorégraphe effectue une multitude de choix : c'est cela, composer. Cette activité commence, généralement, dans la vie quotidienne et se poursuit en studio, lieu d'exploration et de fabrication de l'œuvre. Dans le studio, une composition contemporaine résulte de toutes les observations du chorégraphe sur l'expression gestuelle qu'il dirige dans une aire donnée. Son matériau est le corps en mouvement – le sien parfois, et celui des interprètes : « Pour moi, le corps demeure une figure humaine en mouvement », affirme Lynda Gaudreau, chorégraphe qui signe pourtant les pièces parmi les plus abstraites du Québec. L'écriture de la danse motive ses principes variables. À défaut de les formuler, l'œuvre se perd dans l'oubli des activités fortuites ou décomposées.

La question du sens, qui émerge lors de la représentation, interfère dans ce qu'on appelle la composition, d'où la complexité de l'œuvre dansée. En effet, si l'écriture chorégraphique s'effectue à partir du corps même des interprètes, rien n'empêche le spectateur de se livrer à une lecture similaire : il donne à son tour une syntaxe significative au dispositif dansé. Le spectateur fait une part de l'œuvre dansée.

Ainsi peut-on regrouper les signatures de l'automne 2000, tout en soulignant la qualité de la programmation de Danses à l'Usine. Gaudreau, Williams et Charmatz ont livré des performances très architecturées. Navas, Lachambre et Vandekeybus ont signé des

pièces de groupe qui renvoient à un espace social. Waguri et Montpetit se situent dans le temps du butô, qui s'abolit dans l'illusion qu'il fait surgir le temps d'une simple grimace. Gillis, Gagnon et Gingras n'ont ensemble rien de commun, sauf la lisibilité que le symbolisme de leur danse propose au divertissement du spectateur ; leur danse est dépense généreuse. Quant à Taylor et Lock, au-delà de leur renommée, leurs pièces étourdissent par ce qu'elles mobilisent d'habiletés physiques chez les danseurs et d'harmonisation chez les chorégraphes : on admire la rigueur gracieuse des lignes chez le premier, et la gestuelle au seuil de l'invisible chez le second.

Caught Looking de Sarah Williams, présenté par Danse-Cité. Sur la photo : Sarah Williams et Julie Slater. Photo : Rolline Laporte.



Des figures dans l'espace

Caught Looking de Sarah Williams, *Aatt enen tionon* de Boris Charmatz, invité de France, et *Encyclopædia Document 2* de Lynda Gaudreau tirent une part essentielle de leur force de l'organisation dans l'espace, dans lequel les figures corporelles évoluent. Dans ces pièces, l'espace est le premier acteur de la chorégraphie. Chez Williams et Charmatz, le public pouvait se déplacer, selon le lieu de la représentation ou selon l'angle qu'il choisissait. Pas de sièges, donc, pour les spectateurs – choix également de Lachambre pour introduire *Confort et Complaisance*. La danse se propose alors en lien avec l'installation muséale : elle se donne sous tous ses angles, pour être pénétrée et traversée.

Caught Looking, orchestré par Sarah Williams, s'est déroulé en trois temps, avec



*In Spite of Wishing
and Wanting* de Wim
Vandekeybus. Spectacle
de Ultima Vez, présenté à
la salle Pierre-Mercure.
Photo : Marco Caselli.

Dirigeant plusieurs langages chorégraphiques, Williams, comme interprète, excelle dans la danse contact. Les formes « *underground* » de la séduction lui conviennent bien. On peut aussi apprécier sa maîtrise technique, acquise chez La La La Human Steps et cultivée depuis. Une fois acceptées la dureté, une sorte de masculinité, de son corps, la précision de l'interprète fascine. Nul doute que la chorégraphe a galvanisé les danseuses, Julie Slater et Heather Mah, autour d'un projet qu'elle maîtrise. Ainsi, Danse-Cité lui a offert un cadre de production adéquat : elle met en écho des signatures. La tonicité de la gestuelle et cette concertation heureuse portent cet événement. L'organisation de l'espace, toute symbolique, concentre un univers du faux dans lequel la danse opère la séduction de la présence corporelle. Quant aux chorégraphes associés, soulignons la composition de Lachambre, dans *Loup louves*. Il utilise le potentiel de marginalité de Williams, toujours visible dans ses prestations, pour figurer un jeu parodique où le spectateur se voit imité. Ce fut un moment d'audace et de surprises, mémorable dans la saison.

Boris Charmatz, invité par le festival Danses à l'Usine, a présenté un spectacle en deux temps : d'abord, un intéressant court métrage de danse – il dit : « une abstraction du récit cinématographique », sans paroles –, intitulé *les Disparates*, tourné en extérieur dans la ville portuaire et ouvrière de Dieppe, à partir d'une chorégraphie de 1994 ; ensuite, une pièce verticale pour trois interprètes, *Aatt enen tionon*, datant de 1996. Cette pièce provocante, rebelle, dont le titre est le mot « attention » phonétiquement étiré, « serait un bloc chorégraphique monolithique éloigné des mécanismes fluides et variés des humanités mièvres », a commenté Charmatz. La pièce n'a, en effet, rien de facile, pour ces interprètes à moitié nus, vêtus d'un simple tee-shirt. Juchés sur une sculpture-échafaudage, signée Toni Grand, les trois solistes se livrent aux regards, sans se voir les uns les autres. Chacun dirige sa propre « partition » gestuelle. Ces solos sont toutefois suffisamment coordonnés pour donner l'impression de dialoguer. Mais des moments de violence et de contradiction sont suggérés.

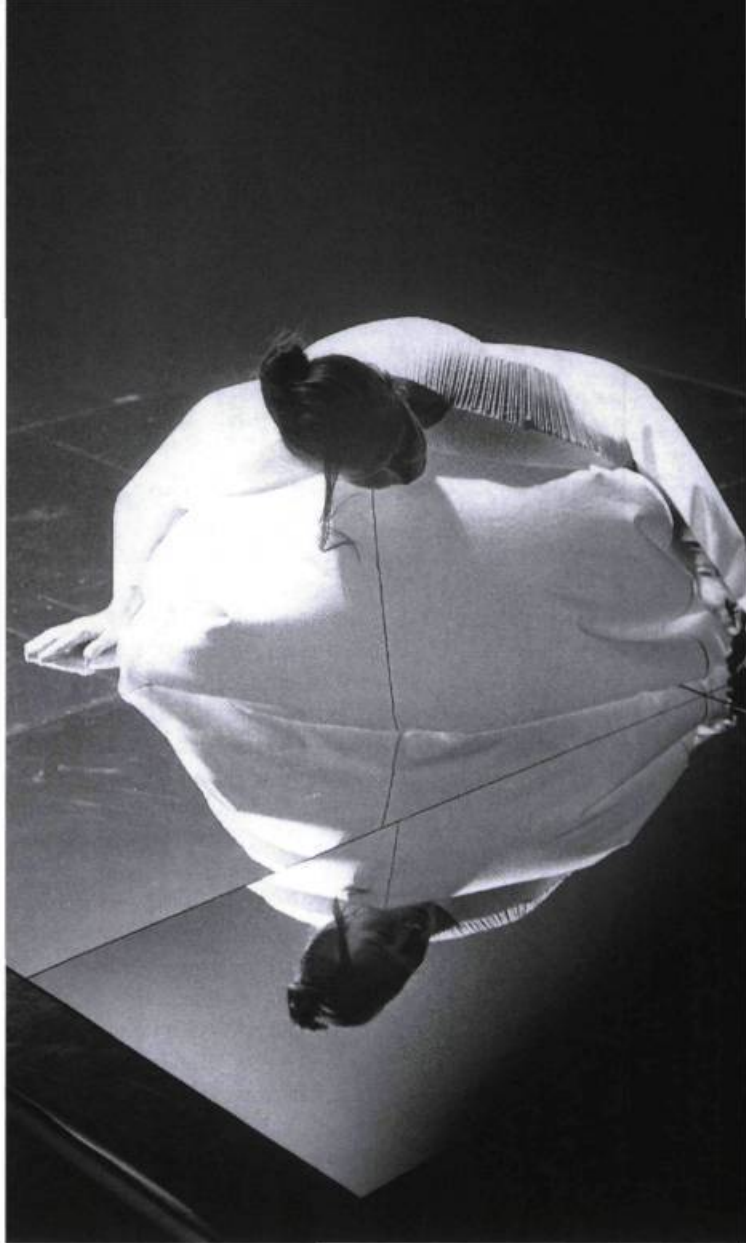
La pièce, très visuelle en raison de l'étagement des danseurs, vaut également pour sa rythmique obsédante. La dynamique repose sur l'instrumentation du corps, objet

trois chorégraphies (de Lachambre, de Gagnon et Gingras, de Williams et Heather Mah) et en quatre lieux : un podium d'exposition, qui pourrait être celui d'un bar, surmonté d'un immense miroir ; un plateau, placé en hauteur, près des cintres, comme une vitrine suspendue ; un autre plateau, sorte de mini-théâtre à hauteur d'épaule pour un spectateur ; enfin, un ring de boxe, dessiné au sol. Chaque espace est tour à tour éclairé par Axel Morgenthaler, maître du laser, qui fait surgir ces espaces du noir où ils se répondent. L'Agora de la danse était ainsi méconnaissable, transformée en pavillon de la danse, emboîtant plusieurs scènes, entre lesquelles le public, intéressé, circulait.

sonore (coups frappés, heurts, nombreuses chutes). On peut la « lire » comme un questionnement sur l'attention que chacun doit à autrui et sur la précarité des entreprises menées en solitaire. Renforcé par la nudité, le caractère direct des émotions suggère une réflexion politique : comment ne pas ressentir une protestation face à la solitude et à la violence consécutive à l'enfermement ? Ce mélange détonnant d'habiletés et d'un art aux limites de la souffrance retrouve la force convaincante de ce qu'était la performance, à ses débuts. Cette pièce suppose un engagement dans une réflexion politique, non pas imposée, mais invitante. La chorégraphie présentait sans complaisance les risques courus par l'artiste, qui se répercutaient dans l'inconfort, à la fois physique et mental, chez le spectateur.

Chez Lynda Gaudreau, l'ordre est de mise, dans *Document 2*. La scène fait face au public, mais la chorégraphie est à voir dans la géométrie de l'aire au sol, à laquelle s'ajoutent des espaces dessinés par les éclairages et les toiles blanches, au fond de la scène. Sur cet espace abstrait, elle place ses « architectures émotives », à savoir une gestuelle empruntant aux activités quotidiennes – ordonner une collection de photos (gestuelle agie et dansée par Mark Eden-Towle, nu), jouer au bowling ou aller travailler dans un bureau quelconque. Les séquences sont juxtaposées de la même manière que son découpage – qu'elle qualifiait d'« anatomique » – des mains, des bras, des hanches et des pieds dans *Document 1*². Sur un fond strict, elle s'attache à l'expressivité de gestes apparemment inutiles, avec une hyperconscience du mouvement qui fait sa qualité et s'oppose à l'idée d'un abandon fortuit. « Je veux arriver à voir le mouvement nu et cru », déclare-t-elle, exigeant de la danse qu'elle gomme ses zones floues, ses approximations et ses connotations. Dans sa précision méthodique et son esthétique du geste juste, elle cherche un radical inconnu.

Du ballet, Gaudreau aime l'élégance : elle souligne la finesse des articulations ; elle aussi veut voir les composantes internes du corps en mouvement. Puisant aux arts



2. Voir « Cultures, ethnologie et formes. L'automne 1999 en danse », *Jeu* 95, 2000.2, p. 122-123.

plastiques, elle intègre à sa pièce un commentaire de Johannes Odenthal sur l'encyclopédie et une performance filmée. Ici, le vidéo de Thierry De Mey, *Musique de tables* (1999), acrobatie rythmique d'une pièce conçue pour mains nues, s'avère plus significatif qu'un accompagnement musical sur sa chorégraphie. Rien ne doit détourner l'attention du spectateur : c'est un défi. Meticuleuse, elle travaille la composition à partir de différents matériaux – sons, vidéos, éclairages –, tout en y confrontant les capacités d'un corps à y réagir avec autant de précision que la technologie. Elle aussi y intègre les apports d'autres chorégraphes (ici, Vincent Dunoyer et Thomas Hauert). À la différence d'un projet comme celui de Williams, elle montre sa démarche de création : la recherche est le moteur essentiel de la composition. Seule une intention conceptuelle claire justifie le montage. En effet, les matériaux mis en relation apparaissent aussi disparates que les rencontres de la vie ; l'émotion, à l'émergence ténue, serait à chercher là. Gaudreau poursuit ainsi son projet de fixer dans l'espace son encyclopédie personnelle du mouvement.

Espaces humains

Avec *Confort et Complaisance*, on peut voir le travail de Benoît Lachambre, tant il est lié à celui de Julie-Andrée T., comme un art de l'installation. Une installation dynamique développe sa temporalité. Toutefois, la chorégraphie retient l'attention par la scénographie, centrée autour de la gestuelle relationnelle. Tout est en relation avec l'univers collectif. La compagnie de Lachambre se nomme, symptomatiquement, « Par b.l.eux » (lire B.L. et « eux »), ce qui permet de situer l'acte chorégraphique : « Mon nom signifie que mon regard existe au centre de tout ça et non que chaque élément, chaque action soit de moi. Je dirige et je suis témoin, les autres apportent beaucoup, je regarde leur développement, je n'amène pas une structure de mouvements totalitaire », confie Lachambre à un collaborateur de Danses à l'Usine. Le titre fait référence au trajet de la création, de l'institution jusqu'au public, en passant par la dynamique de dévoilement opérant sur la scène. Intimité, voyeurisme, infraction, jeu en sont les principales qualités.

L'Usine C, coupée en deux espaces face à face de gradins, d'où descendent les interprètes avant d'investir leur lieu propre, offre une aire libre aux expériences chaotiques que Lachambre met en scène. Des expériences vécues se retrouvent au cœur de la performance, qui prend parfois des allures de happening. La pièce comporte diverses scènes se référant aux mœurs. L'espace culturel est ciblé. On y soupçonnera des clins d'œil humoristiques à des chorégraphies de Marie Chouinard, pour qui il a dansé. La nudité, les contacts, les manipulations du corps, les touchers, les plongées dans un bassin rempli d'eau y figurent comme un langage scénique plus que chorégraphique. Bien des scènes sont d'ordre comique. Peu importe à Lachambre la délimitation des genres : au contraire, la pièce montre sa prédilection pour ce qui sombre. Cherchant à choquer, sans se départir d'un sourire de tendresse, il dévoile des relations non sexuées dans l'intimité même des corps sexués. Il met en scène la nudité, qu'il enveloppe de la chaleur symbolique des fourrures, dans lesquelles les corps s'agglutinent. Ces silhouettes rappellent à la fois la composition et la froideur des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, un tableau qui porte le nom d'une rue de prostitution à Barcelone. Lachambre travaille sur le sexuel de plein gré avec ses interprètes, l'annulant et le désignant tour à tour dans une dynamique du plaisir et de la douleur. Il

Vol d'âme de Jocelyne
Montpetit, présenté au
festival Danses à l'Usine.
Photo : Guy Borremans.

multiplie ainsi des prises sur l'inconscient collectif, faisant alterner des jeux singuliers avec des scènes recomposant des tableaux qui l'inspirent et qui lui permettent, semble-t-il, de sortir du chaos tant collectif que personnel.

Présentée à la salle Pierre-Mercure, *In Spite of Wishing and Wanting*, la pièce de **Wim Vandekeybus** avec sa douzaine d'interprètes, m'a semblé la plus éblouissante des pièces de groupe données cette saison. L'artiste y a trouvé l'équilibre et une beauté de séquences qui donne un effet musical à ces variations de groupe. Rien que des hommes y démontrent une aisance et une délicatesse aux corps à corps, qui rythment parfaitement ce chœur. Les mouvements charment par leur harmonie et leur tempo, dans le détail comme dans la composition d'ensemble. La répartition des solos, duos et mouvements de groupe y atteint une justesse qui, sans doute, conforte une utopie de l'égalité sociale. Il renonce ici aux principes de désordre que ce créateur, longtemps en recherche, attachait à son nom. Ses sources japonaises ou espagnoles n'y sont pas forcées. Sa marque, il la met dans un rapport espace-temps-énergie qui emporte l'admiration : il met ses danseurs en valeur.

Dans cette pièce, Vandekeybus donne de la danse l'image d'une activité masculine naturelle, primaire, organique et sensible, au service du jeu, côtoyant la folie et les drames. Le plaisir prend le dessus et le travail d'équipe, rodé, triomphe. La danse, sophistiquée, y gagne en légèreté, voire en désinvolture. Elle projette sa bonne humeur dans un lieu culturel où tout peut être exprimé, parce que la confiance et l'acceptation des corps règnent. Que l'homme soit cheval, que ses désirs frisent le ridicule ou qu'il vive la douleur de voir mourir un ami, la danse accueille sa vitalité, sa tendresse et sa sauvagerie hirsute. Tout y est touché de l'homme avec humanité.

S'il comporte des exigences formelles prometteuses, le travail de **José Navas**, dans *Perfume of Gardenias*, présenté à l'Agora de la danse, ne se compare pas encore à celui de compagnies plus expérimentées. Son projet intéresse, son dévoilement du corps surtout et sa mise en images dans l'éclairage, mais il lui faudra enrichir son langage chorégraphique et soigner l'interprétation pour justifier l'engouement d'un public prêt à le suivre. Il fait partie d'une jeune génération de créateurs à qui il faut faire confiance, sans crier trop vite qu'ils ont atteint la maturité de l'expérience.

Emprises japonaises par le virtuel

Deux solos nous entraînent dans la théâtralité du nô. Dans son ouvrage *Dialogue avec la gravité* (Actes Sud, 2000), Ushio Amagatsu, fondateur de la compagnie Sankai Juku, écrit à propos de la décomposition du butô : « *Lenteur et précision* sont ici des actions qui optimisent la relation entre le corps et la conscience, et créent un état propre à une plus fine perception de ses modifications. » (p. 25)

C'est cela que vise **Jocelyne Montpetit**. Avec *Vol d'âme*, présenté dans le cadre de Danses à l'Usine, la danseuse, habillée d'un costume blanc signé Issey Miyake, apparaît au milieu des rutillements lumineux sophistiqués d'Axel Morgenthaler. Une débauche de blancheur tient lieu de spectacle, qui veut évoquer une idée de la mort. Malheureusement, l'excès d'images cristallines sature la scène, littéralement envahie de lasers, qui éclaboussent des surfaces miroitantes. Le dépouillement austère du butô

laisse place ici à la séduction des mirages électroniques et des effets spéciaux. Les performances physiques de la danse sont délaissées, au profit d'une tension qui passe chez le spectateur, décontenancé que cette Ophélie, qu'on nous désigne morte, soit montrée si glorieuse, si scintillante, un peu bonbon. Les pouvoirs du spectaculaire sont-ils en train d'hypnotiser la danseuse ?

Également initiée par Jocelyne Montpetit, tout autre était l'expérience de *Bone of Earth II*, dansé et chorégraphié par l'artiste japonais Yukio Waguri. Hommage à Tatsumi Hijikata, mort en 1986, la pièce créée en 1998 retrace l'itinéraire marquant de trente ans de butô. Seul en scène, l'acteur-danseur se transforme en personnages aux identités très distinctes, successivement homme, femme, androgyne, d'âges variés, ou encore animal. D'un état à l'autre, des êtres étranges, primitifs ou presque fous, surgissent du néant. Une scène de la vie d'un ermite en forêt, entre autres, œuvrant à quelque rite magique autour d'un petit feu, a paru fascinant. Le seuil de la mort, point ultime de toute évolution, borne ces scènes de métamorphose, qui semblent atteindre autant un point limite qu'un seuil de non-retour. On y joue avec les repères temporels, comme avec les traits du visage, grimpé, maquillé de blanc, et les postures du corps, revêtu de costumes composites. Une hyper-précision de l'exécution et du geste vise à attirer le regard du spectateur sur l'interprète et à le garder captif. Cette danse qui, à l'origine, prétendait renouer avec les racines de l'identité japonaise traverse les cultures comme les contes.

Bone of Earth II de Yukio Waguri, présenté à l'Agora de la danse. Photo : Shigetada Takahashi.

Après le spectacle, le danseur a donné quelques indices sur ce qu'il doit au maître et sur son travail personnel : « Il existe un voyage dans le corps qui m'appartient. Se métamorphoser en animal est un voyage qu'on peut effectuer sur place. C'est Pascal qui l'a dit ! Le corps oriental est vide. Il peut être habité par un





Circa de Noam Gagnon
et Dana Gingras (The Holy
Body Tattoo, 2000), présenté
au festival Danses à l'Usine.
Photo : Steven R. Gilmore.

dieu, par un esprit. Il est une marionnette, un kimono vide, à l'opposé de la sculpture grecque, toute centrée sur le torse. » Quand on lui demande comment il compose, il répond : « Je commence par noter des mots, quand je chorégraphie, mais je crée des mouvements en étant extérieur. Je crée pour moi. Je crois vraiment que la fleur s'épanouit dans mon cœur. » Il a alors évoqué les dures années d'apprentissage du butô : « J'avais dix-neuf ans quand j'ai commencé à danser chez Hijikata. J'ai quitté ma famille pour travailler trois cents jours par an, de minuit à sept heures le matin. Nous répétions toujours le même geste. Au bout de trois mois, des sept ou huit danseurs de la troupe, il n'est resté que moi. » Aujourd'hui, il présente dans le monde cette énergie de la pensée visible sur le corps, qui, en Occident, se nomme le mime, mais que les Japonais ont théâtralisée et dramatisée à l'extrême.

Technicité et perfectionnisme

Nouveaux venus de l'avant-scène québécoise, **Noam Gagnon** et **Dana Gingras**, connus sous le nom de leur compagnie The Holy Body Tattoo, ont présenté un duo de tango techniquement habile, dans le cadre de Danses à l'Usine. Une présentation de vidéo, entrecoupant la danse, a suscité un vif intérêt, pour ce qu'il soulignait de rite quasi mortuaire au cœur du tango. La fin de cette pièce, intitulée *Circa*, fait basculer un langage surcodé, par trop formel du tango en danse contemporaine, dans un combat où la relation de couple est une lutte à finir, qui s'épuise dans l'effort physique. La danse touche alors à un réel vertige, qui émeut. À ce moment, la création donne sa véritable énergie à un style qui ne resterait fait, autrement, que de pures conventions.

À l'autre bout d'une longue carrière, **Margie Gillis** continue son voyage dans l'expressionnisme dansé. Elle présentait ici cinq solos – *Voyage* (1998), *George, Lone* (1999), *No Cure* et *Speak* (2000) –, dont trois en première montréalaise, qui donnent toujours à voir son aisance scénique, ses facéties ludiques et la clarté de sa théâtralité. L'ensemble divertit, d'autant qu'elle évite les musiques trop abstraites : George Gershwin, Leonard Cohen, Gilles Vigneault et Gaétan Leboeuf l'accompagnent harmonieusement. Non sans concéder quelques moments à la gravité, son spectacle, fortement associé à des univers littéraires (des poèmes et un extrait de prose par Virginia Woolf), signe le langage universel des pièces dansées, qu'on peut qualifier de « classique du contemporain ».

Il est peut-être vain d'oser comparer Paul Taylor, qui a commencé à signer ses chorégraphies en 1954, après avoir été soliste de Martha Graham, et Edouard Lock, qui fêtait les vingt ans de sa compagnie avec la fin de la tournée de *Salt/Exaucé*. Pourtant, ces artistes ont en commun de se distinguer des chorégraphes qui sont davantage des coordonnateurs que de véritables choré-auteurs.

Chez **Paul Taylor**, la composition aboutit à un formalisme qui détache la danse des chemins de sa création, de sa performance et de ses références. Tant de technicité éblouit et déshumanise quelque peu le spectacle. On y sent un aspect sportif, qui anime d'ailleurs clairement *Syzygy*, un classique de la compagnie, créé en 1987. Cette esthétique rejoint plus largement le néoclassicisme, évitant toutefois un idéalisme compassé, grâce à l'homogénéité de son dépouillement. Verticalité stricte, vitesse, sauts, pirouettes, l'ossature solide de ses interprètes exprime la puissance qui explose à partir des points d'équilibre, à l'intérieur d'un corps comme entre deux corps en contact. Les perspectives de légèreté qui accompagnent ses motifs et ses figures gommement toute notion hétérogène à la danse. Les pièces *Cascade* (1999) et *Piazzolla Caldera* (1997), aux accents espagnol et argentin, présentaient, avec leurs costumes de voile noir d'une élégance rare, un raffinement superbe. Une esthétique éminemment plastique triomphe, qui explique le succès international de ce travail lisse. La salle Wilfrid-Pelletier, démodée pour un art contemporain, fait ressortir – ô regrets – son classicisme.

Il est intéressant de noter que *Exaucé* d'**Edouard Lock** résiste encore à cet aplatissement par le cadre³. Avec ses nouveaux interprètes, la pièce offre d'autres entrées dans sa chorégraphie. Il y avait à la fois la dépense quasi expressionniste des interprètes et la fragilité du mouvement, entrant en tension. La pièce semble vouloir se renouveler de l'intérieur, habitée par une réalité volatile de la danse éphémère, toujours sur le point de s'anéantir. Son quatuor pour hommes, d'une sobriété notoire, offre un pur moment de bonheur artistique, grâce à la complicité sensible et à l'insouciant plaisir qui s'en dégagent. Plus généralement, la danse y côtoie, on le pressent, les limites d'un formalisme qui pourrait vider les chorégraphies de leur âme. Mais la magie demeure présente. **J**

3. Voir « Respirations/inspirations. L'hiver 1999 en danse », *Jeu* 93, 1999.4, p. 141-142 et « Des hommes aériens et de la danse contemporaine », *Jeu* 97, 2000.4, p. 81.