

Corps et graphies **Le Festival International de Nouvelle Danse 1987**

Solange Lévesque

Numéro 47, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28071ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévesque, S. (1988). Corps et graphies : le Festival International de Nouvelle Danse 1987. *Jeu*, (47), 40–56.

corps et graphies

le festival international de nouvelle danse 1987

Depuis quelques années, Montréal connaît une floraison de festivals culturels de tout acabit. En automne 1985 se tenait la première édition du Festival International de Nouvelle Danse, sous la direction de Chantal Pontbriand. L'événement biennal permet la juxtaposition d'œuvres émanant de cultures très diverses, concentrées à l'intérieur d'une période de deux semaines pendant lesquelles les salles de Montréal sont envahies par des troupes étrangères et locales, et par des spectateurs qui manifestent un intérêt et un goût croissants pour la danse. En plus du Canada, l'Allemagne, les États-Unis, la France et le Japon étaient représentés lors de cette deuxième édition du Festival¹.

Dans un festival jeune mais de haut calibre, comme dans tout rassemblement de ce genre, il y a les noms qu'on attend avec impatience parce qu'une réputation bien fondée les précède (Sankai Juku, Susanne Linke, Lucinda Childs, Edouard Lock, etc.), et puis il y a ceux qu'on connaît moins ou pas du tout, parce qu'ils ne sont encore jamais venus au Québec, ou parce que les troupes qu'ils dirigent sont encore en voie de se bâtir une renommée. Moins d'idées préconçues pèsent sur ces dernières troupes envers qui on a, par conséquent, moins d'attentes.

La concentration de tant d'œuvres, de voies de recherche et de styles différents dans un même lieu et dans un court laps de temps met en lumière des préoccupations d'ordre thématique, esthétique et formel communes aux divers pays représentés, et donne un tableau partiel mais révélateur de ce qui intéresse les artistes du mouvement en cette fin de siècle où la danse connaît un essor si considérable. Qu'on pense au chemin parcouru depuis l'époque où la danse entrait dans les limites tracées par le ballet.

À l'instar des autres arts contemporains, la danse n'échappe pas au vent de décloisonnement des diverses formes artistiques qui a soufflé sur la dernière décennie; elle est actuellement tributaire des grands courants de pensée qui ont marqué l'après-guerre, et redevable du courant postmoderniste. Son évolution passe par la subversion et la redécouverte de codes passés, par l'intégration d'anciennes formes à de nouvelles structures (ce «retour de» dont parle Guy Scarpetta). On décèle souvent dans la nouvelle danse un travail sur les fragments et sur la mixité des modes, et une apposition du majeur et du mineur donnant lieu à des lectures polysémiques des sujets qui l'intéressent. En cela, elle se rapproche particulièrement de la peinture et de la littérature actuelles.

1.Ce deuxième Festival de Nouvelle Danse comportait aussi un volet réservé à des jeunes chorégraphes et danseurs, organisé par Tangente et présenté au Centaur. Captive du Festival officiel, je n'ai pu assister à ce festival parallèle, dont plusieurs éléments, par ailleurs, auront été exposés lors d'autres événements tels que *le Corps politique* et *Sa Geste*.



Susanne Linke, dans *Im Bade wannen*: «Un défi aux impératifs du poids et de l'équilibre, relevé par une femme qui fait d'une baignoire un élément d'expérience et de jeu.» Photo: Ridha Zouari.

Le Festival de 1985 avait comme dénominateur commun le discours amoureux sous plusieurs de ses formes et variations². Le Festival 1987 ne se laisse pas aussi aisément rassembler sous un grand thème; on y retrouve évidemment le sujet de l'amour, mais cet amour est compris dans une perspective qui l'inclut au sein d'un contexte plus global, où la spiritualité tient aussi une place de choix. L'amour n'est pas qu'un phénomène, un but en soi, un spécimen d'examen ou un objet de critique, il est pluriel; il est un moyen d'arriver à une intégration plus harmonieuse de l'être humain dans l'univers.

Lors du premier Festival, on sentait déjà que la parole émergeait dans plusieurs chorégraphies et que la danse commençait à investir des champs jusque-là propres au théâtre. Plusieurs oeuvres reposaient sur un argument narratif et sur un développement dramatique. Cette tendance se confirme en 1987, alors que la plupart des oeuvres prennent place dans un décor élaboré et structuré; presque toutes s'appuient sur des projets scénographiques d'envergure et sur une trame sonore complexe. Je pense à *The Elizabethan Phrasing of the Late Albert Ayler*, à *Jomon Sho*, à *Full House*, à *Mort de rire*. Dans ce contexte, le costume devient lui aussi un élément parlant, et il témoigne de recherches très stimulantes: le costume de Marie Chouinard dans *le Faune*, ceux du groupe Émile Dubois, ceux du Armitage Ballet et d'Astrakan en particulier.

L'aspect visuel jouait un rôle prépondérant dans le deuxième Festival; il est frappant de constater que plusieurs compagnies ont intégré à leur travail des références directes à l'art pictural, comme on le verra. C'est dans cet esprit que je me suis laissée tenter par l'idée

2. Voir à ce sujet l'article de Stéphane Lépine: «Le Festival de la Nouvelle Danse 1985 — Descriptions, thèmes et variations», *Jeux* 39, 1986.2, p. 67-83.

d'associer à chaque troupe, parfois à chaque oeuvre, un tableau ou une oeuvre picturale qui, par son rythme, son sujet ou le climat qu'elle suggère, pourrait correspondre un peu à l'oeuvre chorégraphique.

D'autres traits émergent des oeuvres qu'on a pu voir à l'automne: une préoccupation pour la mise en scène, un retour vers la spiritualité, un désir de subvertir l'esthétique traditionnelle du mouvement et une pratique de l'humour très variée selon les origines ethniques.

danaë (gustav klimt)

Ex-collègue de Pina Bausch et de Reinhild Hoffmann à la célèbre école de danse de Folkwang à Essen en Allemagne, Susanne Linke m'a rappelé les femmes de Klimt par la beauté nordique des traits de son visage, par son corps anguleux, à la fois mince et fort, et Danaë à cause de sa prédilection pour les éclairages dorés qui mettent en valeur sa chevelure blonde et les valeurs contrastées de ses costumes. Seule représentante de son pays, Linke offrait aux spectateurs cinq solos marqués par l'intensité émotive et par une recherche formelle extrêmement poussée. Je parlerai de trois d'entre eux qui m'ont particulièrement frappée.

Dans *Swans Weigh*, le costume de la danseuse opposait au noir opaque et dur d'une queue de pie le blanc vaporeux du tulle. Ce costume dont les connotations évoquent le ballet classique, le cirque et la tenue officielle, suggérait à lui seul un couple de mariés, un personnage ambigu qui cherchait à composer avec cette identité incertaine, et peut-être à s'évader du poids d'une obligation sociale. Glissant pieds nus sur d'invisibles motifs à volutes, la danseuse courbée laissait pendre au bout des trop longues manches de son smoking ses mains abandonnées que la lourdeur du tissu rendait encore plus fragiles. L'émotion émergeait principalement de l'aveu de son impuissance à incarner l'un ou l'autre des personnages évoqués par le costume, mais aussi du choc entre le noir et le blanc, entre la densité de l'étoffe du smoking et la légèreté du jupon de tulle que traversait un éclairage oblique.

Cette oeuvre de Linke se fonde à la fois sur une recherche de nouvelles notions de la grâce et de la féminité, sur un désir de s'affranchir de l'apanage traditionnel des femmes, et sur un appel à l'émotion lancé par des moyens très théâtraux. On retrouve un peu cette démarche dans *Flood*, où la danseuse se défend d'une ondoyante vague de soie bleue qui menace de l'avaloir. Elle lutte d'abord avec l'élément liquide, puis elle apprend à jouer avec, se mêle à la vague, avant que celle-ci ne se retire, aspirée par la coulisse.

Dans *Im Bade wannen*, Linke met justement en scène un des multiples contenants de l'eau. L'objet chorégraphique de ce solo constitue un défi aux impératifs du poids et de l'équilibre, relevé par une femme qui fait d'une baignoire un élément d'expansion et de jeu, un point d'appui en mouvement (la baignoire est sur roulettes) et un tremplin pour toutes sortes de glissements et de plongées dans l'espace. D'emblée, cet objet de porcelaine suggérerait la lourdeur; grâce à sa magie, Linke nous fait oublier son poids et sa nature vulgaire. D'une composition hautement raffinée, l'oeuvre exhale un charme et un lyrisme étonnants. Ce sont d'ailleurs ces qualités qui constituent son mérite principal. La musique de Satie, jouant elle-même sur un subtil déséquilibre entre l'intime et le froid, complétait parfaitement ce solo de Linke.

ô canada! du meilleur au pire

le pire: les beaux dimanches, 1960

Il m'est impossible d'apposer aucune oeuvre picturale au travail de Jumpstart et des Contemporary Dancers of Canada; j'ai trop de respect pour la peinture. Je me demande bien (comme plusieurs autres spectateurs se le demandaient dans la salle) ce que le groupe de la Côte ouest Jumpstart venait faire dans un festival international, avec *It Sounded Like Cry*, *Paris Voices* (extrait de *Cory, Cory*) et *White Collar*, prestations dignes des plus banals «Beaux Dimanches» de la télévision des années soixante. *White Collar*, ce collage(?) qui se voulait, au dire du programme, «une fusion de la danse, du style cabaret et de la haute technologie», m'est apparu plutôt comme une fusion du mauvais goût, des thèmes-poncifs éculés et du sexisme le plus primaire.

Sans esprit critique d'aucune sorte, sans charme et sans originalité, les deux autres oeuvres ne valaient pas mieux. Je ne doute en rien des bonnes intentions et du travail investi par les membres de cette troupe, mais un festival de *nouvelle* danse ne constitue décidément pas un cadre approprié pour ce genre d'*entertainment show*, dont une partie avait été d'ailleurs créée sur commande pour l'Expo 1986 à Vancouver.

Quant aux Contemporary Dancers of Canada, une compagnie de Winnipeg, ils étaient aussi peu professionnels que leurs confrères de la Côte ouest, peut-être juste un peu plus prétentieux. Dans la longue pièce intitulée *Camping Out*, qui est l'oeuvre d'un trio de chorégraphes et où se trouvent réunis Franz Liszt (un clone de l'Amadeus de Forman), George Sand, Cosima et Richard Wagner, dans le salon d'Oscar Wilde, on exploite naïvement et sans invention les costumes et les poses à la mode, dans un esprit proche de celui du *Rocky Horror Picture Show*; et on rassemble une série d'imitations de toute provenance, dans l'espoir, peut-être, de faire «danse actuelle»(?).

À mon sens, aucune raison, fût-elle politique, ne justifie ce choix des compagnies venant du Canada anglais; si c'est là le meilleur de ce que peuvent nous offrir nos voisins de l'Ouest en matière de danse, il serait préférable de réserver leurs prestations pour d'autres événements où ils feront moins figure d'amateurs. Et cela permettra à d'autres compagnies québécoises ayant atteint le calibre souhaité de profiter de la vitrine que constitue un événement comme le Festival international de Nouvelle Danse, pour faire connaître leur travail.

l'âme de la cité (marc chagall)

En 1985, La La La Human Steps avait remporté un très vif succès avec *Human Sex*. Cette fois, la compagnie d'Edouard Lock créait *New Demons*, une oeuvre qui, malheureusement, n'avait pas encore tout à fait bénéficié du rodage nécessaire pour une présentation publique. Le soir de la première, la formidable énergie des danseurs et le vocabulaire chorégraphique riche et original de La La La étaient au rendez-vous, mais l'idée (poétique au demeurant) de projeter un film montrant Louise Lecavalier dans ses extraordinaires envols sur un écran de gaze géant à l'avant-scène n'a pas réussi à faire oublier que le spectacle avait encore le rythme un peu chaotique d'une oeuvre qui manque de fini. Il paraît que c'était d'ailleurs le cas; une partie de l'appareil scénographique n'avait pu être complétée à temps. Il serait donc injuste d'en dire plus. Tout de même, ces *New Demons* étaient pleins de promesses, et ils m'ont rappelé l'univers onirique et généreux de Chagall, où les amoureux volent par-dessus les choses, se poursuivant au travers des ciels où tournoient leurs démons.

soir d'été (edward hopper)

O Vertigo, que le Festival de 1985 avait aussi contribué à lancer, présentait cette fois-ci une oeuvre inédite: *Full House*, inspirée de l'esprit des années cinquante (période à la mode s'il en est) et qui ressortit essentiellement au thème des relations amoureuses, sujet traité par Ginette Laurin et ses danseurs avec une vivifiante créativité.

Full House parle de l'adolescence et du vert paradis des premières amours, où s'entrecroisent à un rythme étourdissant la gaucherie parfois brutale d'un désir trop vif et une tendresse juvénile. La façade de deux petites maisons avec portes et fenêtres ferme la scène côté cour et côté jardin. Une bande de jeunes gens s'ébattent en maillot de bain, en complet-cravate ou en robe du soir sur le parterre fleuri et gazonné qui sépare ces deux cottages de banlieue. Ils font la fête, se chamaillent et s'aiment avec la même fougue qui les fait se séparer. On reconnaît dans cette oeuvre le dynamisme acrobatique propre aux artistes d'O Vertigo qui savent nous communiquer l'ivresse du mouvement dans laquelle ils baignent et qui, en plus de s'avérer d'excellents danseurs, possèdent l'art de jouer la comédie. L'inspiration est pleine de fraîcheur et dans le fouillis des émotions naissantes, le propos demeure clair, comme toujours chez Ginette Laurin.

C'est peut-être l'esprit fondamentalement nord-américain de l'oeuvre qui m'a rappelé Hopper; son tableau *Soir d'été* montre deux adultes sur un balcon, mais on y sent tout l'érotisme et l'excitation qui exaltent les adolescents de *Full House*, dont le titre, s'il se traduit littéralement par «maison pleine», évoque par ailleurs le jeu à «guichet fermé».



Full House parle de l'adolescence et du vert paradis des premières amours, où s'entrecroisent la gaucherie parfois brutale d'un désir trop vif et la tendresse, à un rythme étourdissant. Photo: Jack Udashkin.

le luxe 1 (henri matisse)

Julie West, qui avait reçu, et pour cause, un accueil très chaleureux à Montréal quelques mois plus tôt avec *ABC*, créait la première oeuvre de la compagnie qu'elle vient de fonder. Intitulée *Triad*, cette pièce n'était pas à la hauteur du travail que West offre d'habitude. Trop longue pour ce qu'elle avait à dire, essoufflée et redondante, cette *Triad* aurait gagné à être élaguée. La chorégraphe n'est pas arrivée, il me semble, à justifier la présence en scène des deux autres danseuses; le contact était presque inexistant entre ces dernières et Julie West, de sorte qu'on avait plus l'impression d'assister à trois solos parallèles qu'à une triade. Présentée plus tard en extraits choisis à Sa Geste³, *Triad* devenait plus convaincante; la virtuosité et la célérité du mouvement, qui fascinent la danseuse et qu'elle sait d'habitude exploiter, y retrouvaient par moments leur efficacité.

Le rapprochement que j'établis avec Matisse origine peut-être de la passion du peintre pour le rythme et pour les groupes de danseuses dont il s'est ingénié à saisir le mouvement une grande partie de sa vie.

L'une des très fortes prestations du Festival nous vint de Marie Chouinard, qui poursuit sa trajectoire de comète, à travers les étoiles internationales de la performance et de la danse solo. Inspirée, en pleine possession de son potentiel créateur et de ses moyens physiques, Chouinard avait choisi *Stab (Space, Time and Beyond)* ainsi que *le Faune* pour le festival. Deux oeuvres qui ressortissent à la même inspiration (toutes deux ont été créées en 1987) bien qu'elles diffèrent dans leur objet.

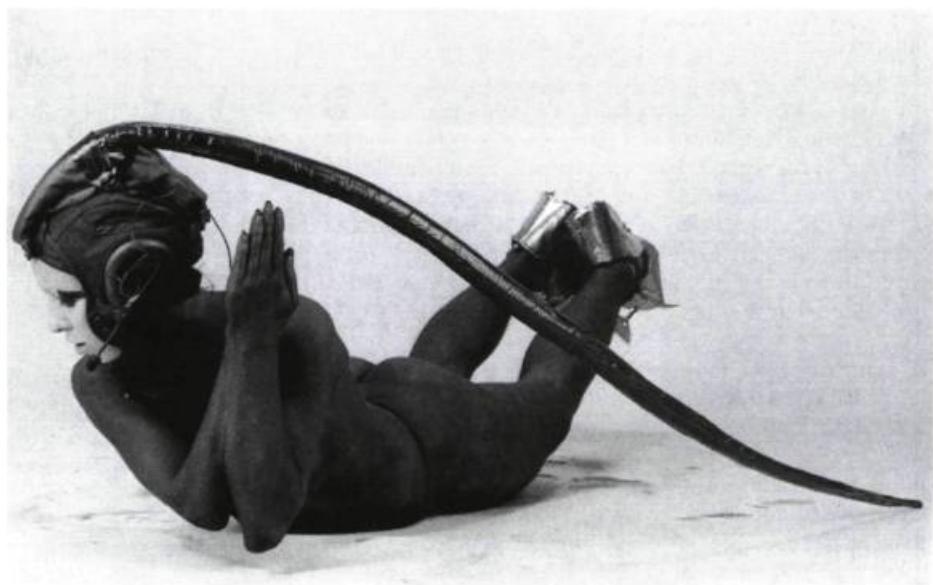
Dans la première, une créature possédée par ses sens et possédée par un désir de capter les signaux mystérieux qu'ils lui envoient, accomplit pour nous une sorte de rituel de la communication en exacerbant ces signaux et en utilisant sa respiration comme un langage sonore; la seconde nous montre une jeune bête enivrée par la vie qu'elle sent couler dans tout son corps. Les deux oeuvres sont conçues dans le climat de totale liberté qui caractérise l'univers de Marie Chouinard.

le fou de l'abîme (paul klee)

Dans *Stab*, Chouinard apparaît vêtue d'un cache-sexe, chaussée de souliers recouverts de plaques de métal et coiffée d'un casque d'aviateur prolongé d'une longue tige souple et ferme, sorte d'antenne ou de pseudopode qui lui retombe sur l'échine. Son corps poudré de carmin respire, halète, grogne et bouge au rythme du souffle animal de la vie. Un micro rend audible la musique étrange que produisent tous ces mouvements infimes. Poisson aérien, créature hybride, elle redécouvre la marche; «I want to meet the monster», vocifère-t-elle. À l'aide de son antenne, extension de la tête, organe supplémentaire de la perception, elle explore l'avant-scène, pendant que sortent d'elle, à la fois cause et conséquence du mouvement, les fragments d'un monologue intérieur. Enfin, elle trouve le point milieu de son front et y appuie son index en psalmodiant «one more, and one more, and one more...» Comme si elle cherchait symboliquement à pratiquer une voie d'accès initiatique vers son esprit, à ouvrir un troisième oeil.

Là où la bête fait encore bon ménage avec le cerveau humain, Marie Chouinard évolue à l'aise. À la toute fin, elle retire son casque, la longue tige devient une sorte de hallebarde entre ses mains, et il reste sur la scène soudain terriblement vide une femme fragile, debout,

3. Sa Geste est un événement regroupant des chorégraphies et des performances de femmes, qui a été présenté à Montréal à l'automne 1987.



«Dans *Stab*, Marie Chouinard apparaît chaussée de souliers recouverts de plaques de métal et coiffée d'un casque d'aviateur prolongé d'une longue tige souple et ferme, sorte d'antenne qui lui retombe sur l'échine. Son corps poudré de carmin respire, halète, grogne et bouge au rythme du souffle animal de la vie.» Photo: Louise Oligny.

chevelure libre sur les épaules, qui disparaît dans un très lent *fade out*.

C'est la foi en un autre niveau de perception de l'univers qui me fait la rapprocher de Klee; comme ce peintre, Marie Chouinard participe, par son art, à l'Éden qui a précédé la venue de tous les maux. Les abîmes de la folie ne l'effraient pas plus que ceux de l'inconscient: sa ferveur primitive la protège comme un talisman.

minotaure courant (pablo picasso)

Sa seconde oeuvre: *le Faune*, relève de la même inspiration. Élaborée à partir des photos de Nijinski interprétant *l'Après-midi d'un faune* (créé en 1912, chorégraphié par Diaghilev sur une musique de Claude Debussy), cette oeuvre raffinée complète *Stab*, sans la paraphraser. Mollet gauche et bras droit gonflés par un costume qui rappelle les personnages de la période cubiste de Picasso, la tête munie de cornes asymétriques, sabot au pied droit, ce jeune faune provoque et intimide son environnement avec béatitude, joue de sa force, et s'ébat dans une nature sauvage que son apparence, ses mouvements et ses feulements nous font imaginer. De long en large, il arpente l'avant-scène, prend des poses, essaie des meuglements sourds.

Soudain, il casse une de ses cornes, menace le ciel, puis se fait un sexe de cette protubérance. L'innocent bonheur animal de mugir, de bruire, de se pavaner, le faune le multiplie sur toute la largeur de la scène où il déambule. Étonné et ravi du plaisir que lui procure ce sexe, il se met à le caresser tout naturellement, puis ne voit plus que lui, ne sent plus que lui, n'est plus gouverné que par lui, pendant que tout son corps ondule dans un va-et-vient qui le grise. Une pluie de paillettes tombe enfin sur le bel animal, qui scintillent jusqu'à ce que le noir vienne le soustraire à notre vue (image païenne de Danaë).

Marie Chouinard peut aller très loin, elle sait comment y aller. Son goût sûr et sa puissance créatrice lui permettent de sonder des champs peu fréquentés de la sensualité. Les deux oeuvres touchent des thèmes qui sont familiers à Marie Chouinard: derrière la tentative de cerner l'érotisme et de le faire vibrer devant nos yeux, en opérant un brassage déconcertant des signes et des attributs qui sont d'habitude la panoplie d'Éros, on trouve la présence d'une forme de communion de la danseuse avec le spirituel, qui s'abreuve directement aux humeurs de la vie.

broadway boogie-woogie (piet mondrian)

Les États-Unis avaient envoyé au Festival des valeurs sûres: The Armitage Ballet, dirigé par Karole Armitage, présentait *The Elizabethan Phrasing of the Late Albert Ayler*, une oeuvre intelligente, substantielle, multipartite, qui utilisait comme fond de scène des oeuvres figuratives du peintre David Salle. Armitage affirme d'ailleurs que «la peinture est essentielle pour un danseur».

Quelques tableaux étaient remarquables, dont celui où un tulle transformait la scène en un oeil géant au milieu duquel Karole Armitage exécutait un solo d'une irréprochable perfection technique. J'ai aimé la satire d'un certain goût des années cinquante à soixante-dix qu'on y trouve, la mixité postmoderne (alliage de l'héritage classique et d'ouverture à des formes populaires) de son traitement formel, l'hétérogénéité des parties de l'oeuvre, les glissements de sens provoqués par la juxtaposition d'objets réalistes (luminaires de l'après-guerre, ampoules électriques, représentations sommaires de moyens de transport) projetés sur diapositives ou peints sur toiles, et de passages chorégraphiques empreints du caractère d'imprévisibilité propre au jazz.

Il faut mentionner l'attention portée à la trame sonore, très riche, due à Ayler bien sûr (un jazzman américain méconnu, mort avant ses trente ans), mais aussi à des musiciens aussi variés que Webern, Stravinski et Lord Buckley.

Par l'esprit, cette oeuvre s'associe pour moi aux oeuvres de Piet Mondrian, en particulier à *Broadway Boogie-Woogie* qui est l'un des deux derniers tableaux du peintre, pour l'esprit à la fois libre de la couleur et policé de la forme. Il est indéniable que ce qui se déploie devant nous est animé d'une cohérence interne, et sous-tendu par une vision du monde contemporaine et pertinente. En dépit de cela, l'oeuvre demeure pour moi un peu froide, sans que je sache déceler exactement pourquoi.

l'usage de la parole (magritte)

Lucinda Childs est connue surtout à cause de sa participation à *Einstein on The Beach* et à *I Was Sitting on My Patio...*, oeuvres collectives auxquelles ont travaillé, en plus de Childs, Bob Wilson et Philip Glass. On aime ou on n'aime pas le style minimaliste; personnellement, j'ai éprouvé une grande émotion et un plaisir esthétique intenses à la soirée dédiée à la Lucinda Childs Dance Company.

De la première pièce choisie pour le Festival: *Danse # 1*, il se dégageait une allégresse sans mélange; la musique de Philip Glass en contrepoint à la souplesse inspirée des corps des danseurs créait un hypnotisme irrésistible, l'accord parfait entre la musique et le mouvement. La chorégraphie consiste essentiellement en une traversée latérale de la scène par un, deux puis plusieurs danseurs qui exécutent répétitivement des séries de tours et de sauts.



La seconde oeuvre: *Relative Calm*, met en scène les danseurs vêtus de blanc, qui lévitent littéralement sur un fond de ciel étoilé (une scénographie-éclairage de Bob Wilson). La partition est d'une irréprochable beauté formelle, émouvant par la paix et l'amplitude qui s'en dégagent et par la vision presque cosmique qu'elle crée. C'est peut-être à cause de ce ciel d'un bleu profond qu'elle me rappelle *l'Usage de la parole* de Magritte, mais c'est surtout à cause du mot «désir», discrètement lisible dans les étoiles du tableau de Magritte lorsqu'on le regarde assez longtemps, un Désir en écho à tous les désirs par lequel on se laisse gagner, tout comme on succombe à l'hypnotisme qui se dégage de *Relative Calm*.

Cette chorégraphie dont l'axe majeur est la diagonale, échappe totalement à tout naturalisme, à toute description; elle mise plutôt sur les mouvements d'ensemble où la logique et le lyrisme se fondent, tout comme dans la musique de Bach et de Glass, pour exhausser ou exaucer notre plaisir. Si on compare ces oeuvres à d'autres recherches qui se font aujourd'hui et qui visent précisément à affranchir la forme de la *beauté* et de la *perfection*, les oeuvres de Childs peuvent sembler marquées par une époque; mais comme toutes les grandes oeuvres, elles prennent de l'âge en continuant de nous révéler les trésors qu'elles recèlent, car elles peuvent aussi contenir les préoccupations présentes.

Calix constitue l'oeuvre la plus récente au répertoire de la compagnie, et a été créée en mai 1987. C'est une pièce plus austère que les deux premières, toute en gris et en bleu, où les danseurs évoluent autour et à l'intérieur d'une sculpture de plexiglass suspendue au milieu de la scène. Pour ma part, je n'ai pas trouvé que l'intégration de cette sculpture du Japonais Tadashi Kawamata était particulièrement signifiante; mais peut-être en étais-je encore à digérer l'impact qu'avaient eu sur moi les deux premières oeuvres présentées en début de soirée.

les danseuses (raoul dufy)

La troisième troupe venant des États-Unis est celle que dirige Molissa Fenley. En dépit du fait qu'au départ je ne suis pas, d'habitude, très sensible au genre pratiqué par cette troupe, j'ai été conquise ici par la façon dont Fenley et ses danseurs prennent possession de l'espace et par le vertige pur dans lequel ils réussissent à nous entraîner, et ce dans chaque pièce présentée.

C'est la fluidité du trait de Dufy et son obsession de la courbe et du mouvement qui me fait juxtaposer Molissa Fenley aux *Danseuses*. En véritable «fée électricité» (une oeuvre magistrale de Dufy), elle réussit à nous faire oublier que tout langage veut porter un message et à nous amener complètement dans le tourbillon du mouvement où le message constitue lui-même le langage. Les pièces qu'elle a présentées ont été accueillies de façon assez tiède par le public du Festival, pour qui il semblait difficile de saisir l'originalité et la nature du projet de Fenley et de sa troupe.

grande vague au large de kanagawa (hokusai)

Du Japon, on a pu voir un groupe formé de cinq danseurs masculins et dirigé par Ushio Amagatsu, qui avait constitué la révélation du Olympic Arts Festival à Los Angeles en 1984. Sankaï Juku est connu pour sa pratique du buto et fait maintenant le tour du monde, acclamé par les critiques. L'oeuvre inscrite au Festival s'intitule *Jomon Sho*, un «hommage à la pré-histoire». Le spectacle est sans commune mesure avec tout ce qu'on a pu voir au festival;

The Elizabethan Phrasing of the Late Albert Ayler: «quelques tableaux remarquables, dont celui où Karole Armitage exécutait un solo d'une irréprochable perfection technique au milieu d'un oeil géant.» Photo: Colette Masson.

d'un coup, c'est toute la philosophie et la métaphysique orientales, si accordées à la nature, qui nous apparaissent dans toute la splendeur de leur dépouillement, dans leur amour et leur respect du corps charnel.

Cinq hommes au corps teint d'ocre ou de blanc accomplissent une série de jeux rituels qui pourraient évoquer, comme le titre de l'oeuvre, le dynamisme de l'évolution, le développement de l'humanité, depuis sa naissance physique jusqu'à sa renaissance spirituelle, depuis la conscience jusqu'à la science. Le premier symbole donné à voir sur scène est un oeuf suspendu au-dessus de la scène qui baigne dans la pénombre; les danseurs lovés en position foetale commencent lentement à s'agiter, ouvrent et referment leurs membres comme les feuilles d'une plante, au rythme d'une musique incantatoire. Tout cela sans aucun naturalisme, il va sans dire. Puis la lumière apparaît progressivement, un arc-en-ciel irise la scène, des chants d'oiseaux se font entendre. Plus tard, un homme, par l'art de son geste et la magie d'un pouvoir qui nous échappe, fera s'élever dans les airs de grands cerceaux de métal, que vont ensuite faire virevolter les autres danseurs armés de bâtons.

Tous ces rites s'accomplissent sans heurts, sans paroles, sans bruits, comme une prière à l'univers, à laquelle une chorégraphie organique donne la force d'un exorcisme. Entraînés dans le mouvement que maîtrisent parfaitement ces artistes, nous communiquons avec leur monde intérieur, et nous sommes invités à pénétrer dans le nôtre.

Sankai Juku, c'est la danse rendue à ses origines, dans ce qu'elle a de plus primitif et de plus puissant; elle n'a pas besoin de parole; chaque partie du corps est un média de communication plus efficace que toute parole. On sort de ce spectacle pacifiés, avec presque de l'espoir.

Jomon Sho m'a fait penser à la *Grande Vague...* de Hokusai, où l'on voit des hommes dans de frêles embarcations soulevées par une vague très haute au large de la côte, et que leur fragilité même semble protéger du naufrage, parce qu'elles se laissent porter par le mouvement de la vague.

a bigger splash (david hockney)

De la France nous venaient plusieurs oeuvres étonnantes, parmi lesquelles *Waterproof* de la compagnie Astrakan Recherches Chorégraphiques, dirigée par Daniel Larrieu. *Waterproof* fut donnée (je devrais dire dansée-nagée) en piscine au centre Claude-Robillard; malheureusement, les gradins sont situés si loin des bassins qu'on ne pouvait pas apprécier la texture de la peau vernissée par l'eau, la beauté des volutes et des ondes créées par les entrées et les sorties des danseurs dans l'eau, ainsi que leurs mouvements en pesanteur réduite.

La compagnie dispose d'une vidéo qu'on a pu voir à la conférence de presse, montrant certains passages de l'oeuvre au ralenti, et je dois avouer qu'en dépit de l'aspect expérimental et excitant de *Waterproof*, j'ai apprécié davantage la vidéo que le spectacle en piscine. Je crois que la distance qui nous séparait des danseurs-nageurs a joué au détriment de leur travail, car cette audacieuse chorégraphie, dont l'esprit m'a beaucoup rappelé celui de la période californienne du peintre anglais David Hockney, était loin de la banalité. Outre l'écran géant entre deux des grands bassins, où un film était projeté, on ne pouvait apercevoir que des silhouettes vagues et des mouvements d'ensemble, et on perdait toute la subtilité des gestes.



«Dans *Jomon Sbo*, cinq hommes au corps teint d'ocre ou de blanc accomplissent une série de jeux métaphoriques qui évoquent une époque révolue de l'histoire.» Sur la photo: le groupe Sankai Juku. Photo: Patricia Smith.

les poseuses (georges seurat)

C'est essentiellement la texture poreuse du traitement de la peau et des coiffures dans *Romance en Stuc*, et celle tout aussi minérale du volume dans *les Poseuses* de Seurat qui me font mettre en parallèle ces deux oeuvres; mais c'est aussi la citation: citation de plusieurs fragments de textes chez le chorégraphe, citation de son tableau le plus célèbre (*Un dimanche d'été à l'île de la Grande Jatte*) chez le peintre.

La chorégraphie de Larrieu mettait en scène des statues aux prises avec le marbre de leur nature, la pierre de leurs habitudes, qui tentaient de s'affranchir des poses hiératiques dans lesquelles les autres statues auraient pu les tenir figées. Elles parcouraient péniblement l'une vers l'autre le chemin qui mène à la rencontre et à l'incarnation.

Un texte lu parfois en allemand et parfois en français parlait de l'amour et de la difficulté à le vivre: «Meine Seele brennt» («mon âme se consume»), disait-il, et plus loin: «Les chenaux de la perception épars dans tout le corps sont peu nombreux [...] La pensée autour du coeur s'amasse.» Cette *Romance* constitue essentiellement un commentaire autour de l'amour et de ses mouvements, aussi trouble que la trame sonore sur laquelle la chorégraphie s'appuie. La musique y est constamment pervertie par du bruit, par des bribes de discours, par des mots isolés qui se surimposent.

le cirque (juan miró)

Dirigé par Philippe Decouflé, *Codex* est une oeuvre qui, présentée dans l'atmosphère surchauffée et enfumée du Spectrum, perdait tout impact, devenant une sorte de canular sans beaucoup de mordant. Il me semble qu'elle méritait mieux. Il y a une recherche intéressante dans ce traitement humoristique d'un bestiaire impossible, dans ce désir de

donner vie à une série de créatures nées de l'esprit ou d'un jeu de recombinaison des parties du corps.

Mi-animales mi-végétales, les créatures bigarrées de *Codex* se lancent dans toutes sortes d'aventures qui tournent court et qui font sourire, mais l'ensemble manque peut-être de direction et ne connaît qu'un impact mitigé; je crois que le choix de la salle peut avoir joué sur le sens, et sur la réception réservée à *Codex*, dont les petits personnages fous comme ceux qu'on rencontre chez Miró parodent au cirque du plaisir pur et gratuit. Non que le Spectrum soit une mauvaise salle, mais il n'était certes pas le lieu approprié pour ce genre de prestation.

la goulue au moulin-rouge (henri de toulouse-lautrec)

Cela me semble à moi-même tout bizarre d'apparenter *Mort de rire* à une scène du *Moulin-Rouge* immortalisée par Lautrec. Pourtant, il y a un rapport entre cette pièce pleine d'humour créée par le tandem français Monnier-Duroure et l'univers sulfureux de Lautrec, où la couleur tourmentée et la préséance du mouvement mettent l'accent non sur la narration mais sur la fluidité de l'instant. Jean-François Duroure et Mathilde Monnier sont eux-mêmes sensibles à la mouvance de la couleur, puisqu'ils mettent en scène littéralement, à la fin de *Mort de rire*, *le Déjeuner sur l'herbe* de Manet.

Pina Bausch passe comme une ombre en marge de ce tableau de la vie sociale où j'ai retrouvé l'ivresse légère des personnages de Lautrec, la fine critique qui se dégage de la description de ses personnages et les costumes de fête fatiguée qui les habillent (normal: Monnier a travaillé avec elle). C'est en effet d'une fête trouble qu'il s'agit, où les tics de



Mort de rire, du tandem Monnier-Duroure: une fête où les tics de chacun finissent par envahir tout l'espace de la communication. Photo: Christel Martin.

Romance en stuc d'Astrakan Recherches Chorégraphiques, dirigé par Daniel Larrieu: «La pensée autour du cœur s'amasse.» Photo: Didier Foubert.



chacun finissent par envahir tout l'espace de la communication, et où le mobilier du vieux salon bourgeois qui accueille la réception finit par tomber par terre: rideaux, tringles, canapés crevés, divans défoncés deviennent victimes de cette horde d'invités à cette réunion qui ne se termine pas.

Mort de rire est souvent assez drôle, fidèle à son titre. On y décèle la recherche évidente d'un langage personnel, mais il y a comme une addition d'effets qui, peut-être à cause de leur nombre, perdent leur impact; en plus du mobilier qui se déginglue, il y a des graffiti ironiques et érotiques, des rideaux qui se décrochent, des gestes répétés à l'envi et des costumes un peu accrocheurs (les soutiens-gorge noirs et les bretelles portées sur un torse nu sont presque devenus un uniforme...). Tout de même, on sent une inspiration sûre et un discours personnel certain dans cette chorégraphie qui, comme les tableaux de Lautrec, traite des relations amoureuses et sociales avec un humour caustique tempéré par une connivence bienveillante.

barbare, classique, solennel (paul klee)

Dans tout festival, il y a toujours un ou deux événements qui font l'unanimité de la critique et du public. En 1985, c'est une troupe belge, Rosas Tanz Rosas, c'est Pina Bausch et La La La qui ont connu de grands succès. Cette fois-ci, c'est à la France qu'on doit l'un des plus beaux, des plus étonnants moments du Festival, le «coup de foudre» (comme on l'a appelé): *Mamamme*, du groupe Émile Dubois, que dirige Jean-Claude Gallotta.

Grande fresque imaginaire, interprétée par des danseurs qui participent complètement à l'inspiration débridée de Gallotta, *Mamamme* a rallié un public très varié, et a réussi à séduire aussi toute la critique, avec des danseurs aux allures de «gens ordinaires», morphologiquement très différents les uns des autres et très éloignés des standards habituels, et avec son approche complètement subversive de la danse.

S'exprimant dans un vocabulaire et une syntaxe combinés par Gallotta, cette oeuvre majeure nous met en présence d'un univers qui embrasse tous les thèmes traités par les autres oeuvres du Festival. On y retrouve la satire tour à tour émouvante et cruelle des relations amoureuses, une préoccupation indéniable pour l'esthétique doublée d'un désir de la renouveler, un commentaire sur l'aliénation de l'individu dans le groupe social, une recherche sur le mouvement très poussée, ainsi que la présence d'une forme d'interrogation, je dirais physique, par opposition à métaphysique.

La vie quotidienne d'un groupe qui pourrait être une sorte de tribu prend forme en quelques instants devant nos yeux; c'est un petit monde aux personnages espiègles, imprévisibles, disciplinés à la manière des enfants, c'est-à-dire capable de jeter par-dessus bord toute discipline si le plaisir est en vue. Les danseurs de la troupe font preuve, par contre, d'une solide formation: souplesse et perfection technique ne font jamais défaut. Visiblement, ils partagent l'intuition qui gouverne le vaste projet de Gallotta, qui en est un de détournement des formes prévisibles, donc de séduction totale: détournement du langage, fragmenté et investi de musique, qui s'adresse plus à l'inconscient qu'au conscient, c'est-à-dire plus aux sens qu'à la logique; utilisation détournée du vocabulaire de la danse classique, invention de codes inusités de la communication, création donc, au sens propre, d'un univers. À certains moments, les danseurs (dont Gallotta fait partie) semblent être

C'est à la France qu'on doit l'un des plus beaux, des plus étonnants moments du Festival, avec *Mamamme* du groupe Émile Dubois, dirigé par Jean-Claude Gallotta. Photo: Jean-Pierre Maurin.



propulsés à des vitesses folles, par les impulsions affectives qui les animent. Ils viennent faire un clin d'oeil au public, ils lancent des mots en l'air, ils marchent à quatre pattes comme une colonie de fourmis, ils se lancent des coups de pied au visage sans se toucher, comme pour jouer, ils s'absorbent dans des tâches obscures, mus par des urgences et des désirs que nous ne comprenons pas mais dont nous saisissons la puissance. Ils sont terriblement vivants, animaleusement vigoureux, affranchis dans leur activité (peut-être par leur activité) de toute angoisse existentielle.

Le passage du groupe Émile Dubois aura été aussi percutant que la visite de Pina Bausch; en fin de festival, tout le monde parlait de *Mamamme* comme d'un choc, comme de l'événement le plus audacieux et le plus marquant du Festival 1987. Ce Festival est une rencontre non compétitive; si des prix avaient été accordés, l'oeuvre de Jean-Claude Gallotta et de son équipe aurait sans aucun doute occupé la première place au palmarès.

Je place *Mamamme* en parallèle avec *Barbare, classique, solennel* de Paul Klee à cause du titre, bien sûr, mais d'abord parce que je considère Paul Klee comme l'un des peintres contemporains qui a le mieux réussi (avec Miró, Chagall et Picasso) à créer un univers original si cohérent, qu'on en arriverait à croire possible d'entrer dans leurs tableaux, tellement ces derniers nous donnent l'impression qu'ils ne font que représenter un lieu inédit qui existerait quelque part, des créatures qu'on pourrait rencontrer, des atmosphères qui soulèvent l'excitation liée à la nouveauté et à l'inconnu.

Depuis les années soixante-dix, les arts, comme la publicité, sont envahis d'un désir de retour à l'individuel et à des formes concrètes de représentation. Cette démarche vers le particulier ne va pas sans obstacles: il faut continuer de rejoindre ce que j'appellerais un «universel contemporain», alors qu'on a l'impression que tous les sentiers ont été battus et que tout a été dit. Le dynamisme réside plus que jamais dans la forme, comme l'avait soutenu dès 1937 l'écrivain polonais Gombrowicz. Si on regarde les prestations de ce deuxième Festival international de Nouvelle Danse, on s'aperçoit que les plus grands succès ont été remportés par des oeuvres qui sont fondées sur un travail approfondi sur la forme et sur une exploration de structures chorégraphiques possibles.

En employant ce mot, j'entends tout à coup qu'il contient les mots *corps et graphique*; il y a donc le corps en premier, puis il y a le dessin, la ligne. Le corps demeure toujours le corps; c'est sa *manière de dessiner* qui est susceptible d'opérer sur lui une transformation; c'est la *manière* des chorégraphes contemporains qui m'a gagnée dans *Mamamme*, dans *Full House*, dans *Jomon Sbo*, dans *Stab* et dans *le Faune*, parce qu'elle nous aide à comprendre intuitivement, et non logiquement, ce que nous devenons.

solange lévesque