

Montréal cosmopolite **L'automne 1997 en danse**

Guylaine Massoutre

Numéro 87 (2), 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25666ac>

[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

Massoutre, G. (1998). Montréal cosmopolite : l'automne 1997 en danse. *Jeu*, (87), 128-138.



GUYLAINE MASSOUTRE

Montréal cosmopolite

L'automne 1997 en danse

*Peut-être elle pourrait danser
d'abord et penser ensuite,
Companhia Vera Mantero,
au FIND en 1997.
Photo : Robert Massenet.*

Montréal, en danse, s'immerge dans la différence. Non pour y retenir des artistes, mais pour capter les forces novatrices avec qui dialoguer. Cette ouverture à l'autre exige d'affirmer conjointement sa propre identité. Au moment où elle fête ses cinquante ans, la danse montréalaise ouvre les bras, et les responsables de compagnie, de programmation, de festival affirment la nécessité artistique de recevoir des troupes autant que d'organiser des invitations à l'étranger. La qualité de ses créations est à ce prix, ne réclamant nulle reformulation des frontières ni nouvelle école de pensée.

Aujourd'hui, la danse contemporaine explore ses voies en tenant compte de son histoire. Même éphémère, elle sait choisir, parmi ses invités, les images fugitives qui lui conviennent. Malgré la précarité de leur condition, les artistes d'ici assimilent la recherche en danse¹ avec une acuité et une audace qu'envieraient des créateurs ailleurs mieux nantis.

1. Nous illustrerons ces propos dans notre recension des spectacles marquants de la saison en danse au premier semestre 1998.

Il est étonnant que la collectivité participe à cette aventure. Devenus spectateurs au milieu de leur public, les artistes captent l'écho que la salle met en résonance. Ce privilège d'observer ses invités s'accompagne d'une réception active, loin des cénacles savants et du huis clos des studios, où le travail et les trouvailles conduiront ultérieurement au spectacle signé.

Le Festival international de nouvelle danse (FIND) est donc un événement important. Pour sa huitième édition biennale, il mettait à l'honneur le Portugal et l'Espagne, et le public a suivi. En tout, seize spectacles en salle, assortis de films, de photographies, de causeries et d'une série de courtes pièces et d'extraits gratuits. Le Festival présentait aussi le chorégraphe et danseur-comédien belge Pierre Droulers, la compagnie américaine de Stephen Petronio – un spectacle léché qui, dans le contexte du FIND, m'a laissée plutôt froide, sauf au début de la troisième pièce, où l'un des danseurs semblait réincarner la légèreté de Nijinski – et le duo hollandais Leine et Roebana – une chorégraphie plastique et abstraite, traitant l'urbanité dans un langage chorégraphique fermé sur lui-même, qui nous tenait à distance. Pour la danse d'ici, outre plusieurs excellents spectacles en reprise², il fallait attraper à temps, en plus de O Vertigo, le Carré des Lombes de Gisèle Desnoyers, qui, dans *Discordantia*, présentait une intéressante chorégraphie, fragile à divers égards, où des interprètes jeunes campaient métaphoriquement des nymphes en attente de rencontres décisives.

Par ailleurs, après le FIND, on a pu admirer des œuvres chorégraphiques du Japon, d'Inde et d'Allemagne, toutes porteuses d'images inoubliables. Excepté le flamenco, très prisé en ville ces temps derniers avec le baladi, ces spectacles reflétaient une avant-garde plutôt que des traditions.

Un festival ibérique marqué par l'audace et l'impureté

Informels, surréels et éclatés, tels sont les artistes portugais. Parce que leur langage spectaculaire défait les formalismes, on peut dire qu'ils pratiquent une danse impure. Elle est jeune, énergique et débridée ; elle cultive un sens de la survivance familier au Québec. Peu soutenus par les infrastructures de leur pays, les artistes portugais se sont formés à Paris, New York, Londres ou Bruxelles. Leur audace se retrouve dans leurs chorégraphies, qui trouvent une scène plutôt à l'étranger que chez soi.

2. Voir *Jeu* 79, 1996. 2, p. 176-178 et *Jeu* 84, 1997.3, p. 155-157.



João Fiadeiro dans *Self(ish)-portrait*, Companhia RE.AL, présenté au FIND en 1997.
Photo : Luis Miguet Rocha.

Née il y a seulement dix ans, cette danse n'est prisonnière d'aucun vocabulaire classique ni moderne. Individualiste, mais à la recherche d'un engagement commun autour de la liberté d'expression, retrouvée depuis la Révolution des œillets en 1974, elle fait jaillir les émotions du corps, refoulées dans les souvenirs personnels. Son exploration adopte un langage résolument actuel, prospectif et lusitanien. Dans ce creuset d'images inédites, voire incongrues, nous avons vu bouillonner avec optimisme un déferlement de propositions inquiétantes. Cet état d'esprit convient bien au regard québécois et à la création d'ici. Retenons Vera Mantero et João Fiadeiro, pour leurs performances emballantes et choquantes.



Caminos Andaluces,
Ballet Cristina Hoyos,
présenté au FIND en 1997.
Photo : Savincente.

Avec *la Chute d'un ego*, la compagnie de Mantero a monté un spectacle extravagant, théâtral, très complexe. Rarement a-t-on vu des images de l'inconscient aussi élaborées, amples, longuement soumises au regard pour mieux ressusciter la mémoire. Durant une heure, les six interprètes évoluent dans un monde d'objets fantastiques, dignes d'un croisement imaginaire d'Henri Michaux avec Dalí³.

Tout commence dans un lieu anonyme – un avion ou un bureau –, par une série de gestes stéréotypés. Sur un fond blanc de lumière tranchent de gros bouquets orange vif de fleurs artificielles, kitschs à souhait. Soudain, une femme déballe un sac de jouets, des GI Joes bruyants qui rampent au sol. Des visions militaires hantent alors la scène. Puis quelques interprètes s'empiffrent de bonbons et les recrachent, en jetant des piécettes dans un mouvement de pur gaspillage. C'est alors qu'une danseuse sort un masque d'une mallette, le place face à elle. Elle se fabrique un visage, tandis qu'un homme, s'accrochant à l'épaule de cette femme, s'endort. Dans un coin, un personnage place des formes découpées de coq, de vache, de maison. Indépendant, il joue avec une copine, sans se préoccuper des divers espaces où le spectacle continue. L'aire de jeu est éclatée.

3. Le critique André Lepecki écrit : « *Instead of the formal experiments of the « post-moderns » that dance historian Susan Manning identified as a re-actment of the same old paradigms of dance modernism, Mantero's probing is much more eerie, unsettling. Strange things happen in her pieces, as "estrangement" is one of the key concepts in Mantero's dance-of-images.* » (*Movimentos presentes/ Present Movements. Aspects of Independent Dance in Portugal*, Maria José Fazenda Editor, Lisbonne, Livros Cotovia, 1997, p. 55.) Frappant pouvoir de l'inconscient qui devient peu à peu lucide, ce travail était aussi très visible dans un beau solo, titré à partir d'une phrase de Beckett, *Peut-être elle pourrait danser d'abord et penser ensuite*, présenté lors du FIND, mais qui ne se démarquait pas franchement des propositions chorégraphiques auxquelles nous ont habitués les créateurs québécois de solos.

Plus la chorégraphie avance, plus les attitudes enfantines se décomposent en gestes grossis, ralentis, comme par un soudain effet de retard mental. Qu'ils croquent des pommes, bouche à bouche, ou s'arrosent avec des pistolets à eau, qu'ils collectionnent les fusils-mitraillettes ou qu'un gros ventilateur leur souffle un journal sur le visage, les personnages donnent l'effet que le désordre va croissant. L'ambiance de délire et de parodie grotesque s'accompagne de déguisements loufoques, comme ce passage d'un fakir portant un tapis roulé sur la tête, et de barbouillages assez répugnants sur le corps. La scène se remplit d'une véritable pagaïe : des chiffons, du sable, des fleurs arrachées, des détritres évoquent une plage abandonnée par une horde de visiteurs malpropres. On joue du mirliton et de l'harmonica.

Et le rythme s'accélère encore. Tous se dévêtent, crient, gesticulent. Dans cette société d'enfants fous, personne ne pourrait vivre, mais chacun reconnaît avoir un jour foncé dans cette dépense salutaire. Jusqu'à la fin, des gestes absurdes naissent des plus fonctionnels, comme ranger. Lors d'une table ronde, Vera Mantero évoquera la force des images de dépossession, libérées par la révolution (elle avait alors huit ans), qui fit réaliser aux Portugais, longtemps entravés, qu'ils n'avaient vécu nulle part.

Avec *Self(ish)-portrait*, João Fiadeiro, introducteur de la technique du *contact improvisation* au Portugal et influencé par le Belge Wim Vandekeybus⁴, signe et danse un solo où domine le mime et la grimace. C'est une nouvelle qui sert de point de départ : « J'étais perdu, et personne ne l'avait remarqué. À cinq minutes de mon point de départ. On avait tourné en rond. » En trois langues se déroule l'errance souffrante d'un homme seul, qui se contorsionne, se masturbe avec un micro, boit et dépense sa fougue inutilement. Ce point de vue sur l'identité masculine, sans frontières, était particulièrement troublant.



Cristina Hoyos dans
Camino Andaluz.
Photo : Savincente.

Le spectacle, lui aussi impur, surprenait par ses gestes non chorégraphiques, comme le fait que le danseur se mette à photocopier sa bouche et en reproduise la copie jusqu'à ce qu'elle disparaisse sur le papier, puis qu'il colle l'ensemble sur un ruban

4. Voir *Jeu* 82, 1997.1, p. 125-126. À propos de ce spectacle de Fiadeiro, Ezequiel Santos écrit dans le même ouvrage : « *Every thing is questioned, just as a child questions every thing. The egotist portrayed is like an innocent figure going through the ritual of doing everything until it converts its own existence, the body mass, into energy ; such is the vigour of physicality, sound and light, such is the obsessive aggressiveness of the falls and the manifest dissatisfaction of his questions.* » (op. cit., p. 46)

adhésif, tendu comme une corde à linge. Après qu'il eut aussi bandé ses yeux de papier collant – moment perturbant où l'on approche des frontières de la folie –, se déploie enfin le pas de danse très harmonieux d'un corps musclé. Une énergie intense se libérait. L'humour grinçant de cet artiste témoigne de sa relation très forte avec le public – très secoué –, opposée à l'impossibilité de communiquer qui perturbe et hante sa chorégraphie.

Très éloigné de l'*arte povera* portugais, le flamenco du Ballet Cristina Hoyos a fait flamboyer le soleil andalou parmi nous. La flamenca sévillane, avec son air mauvais et sa grâce supérieure, a laissé planer nos regards, pourtant captifs, vers ses compagnons, plus inspirés qu'elle, à mon avis. Le plus remarquable, en dépit de la perfection du ballet, daté de 1994, était sans nul doute la musique de Paco Arriaga : les chants gitans, toujours plus ou moins improvisés, ont une force tellurique, éruptive et ancienne qui exalte l'auditoire des sons douloureux, gutturaux et allègres des *coplas*, *palmetear*, *tacnear* transmis de père en fils. *El toque*, le jeu caressant des guitares, et *el jaleo*, les encouragements, claquements de mains et percussions chauffent la *juerga*, un mot qui signifie ensemble la fête, le jeu et le mouvement.

Mahakal – Invoking Time,
Chandralekha, présenté
à l'Usine C. Photo :
Dashrath Ratel.



À l'origine réservée au cercle de famille, cette danse envoûtante est portée par la mémoire d'un fabuleux voyage, qui a lentement déporté les Gitans, originaires du Rajastan, vers l'Iran, l'Égypte et le Maroc, puis l'Espagne, ou bien à travers la Bohême jusqu'en Lusitanie, où les deux branches se sont rejointes et ont fusionné les apports des cultures traversées. En Andalousie, une riche histoire musicale, où se côtoyaient les chants d'église, de synagogue et de mosquée, les a accueillis. On comprend ainsi pourquoi la danse flamenco, orientale dans ses postures et dans sa concentration, ramène le danseur en lui-même, tournant autour de sa propre force : « Le flamenco est indifférent au monde, il est tourné vers son "intérieur", tout animé d'une prodigieuse force centripète⁵. »

Cette danse complexe, avec ses contretemps sans faille, ses frappes lancinantes et son vertige obsédant, se cherche, fuit, défaille et renaît avec volupté. Passant par la plante de leurs pieds, le *duende*, esprit qui chauffe le cœur et éblouit, est un démon danseur qui habite l'âme de la troupe. « Qui danse se consume », disait le flamenco Vicente Aleixandre. Entre le chant et la danse, la tension est un dialogue sans mot, une union impudique. Dernière métaphore, et non la moindre, les volants de la robe florale, la *bata*, dans leurs tourbillons incessants, appellent avec ferveur l'insecte noir, superbement masculin, papillonnant autour d'elle lors de sa parade nuptiale.

Autres invités, venus d'aussi loin que l'Inde...

Pour faire un lien naturel entre le langage chorégraphique du flamenco et le spectacle *Mahakal – Invoking Time* de la compagnie de danse Chandralekha, venue de Madras pour une tournée canadienne – un soir à l'Usine C, la salle était comble et le public nettement plus varié que d'habitude –, il faut savoir qu'une initiation spirituelle est nécessaire pour apprécier pleinement son contenu. Mais il n'est pas nécessaire, en art, de tout comprendre pour sentir la puissance d'une expression en grande partie spirituelle. Quelques précisions, dont certaines fournies par Chandralekha elle-même, venue sur la scène au début du spectacle, explicitent la pensée indienne, notamment le lien du soi intérieur et des forces cosmiques de l'univers.

Chandralekha, chorégraphe acclamée de par le monde pour l'intensité, la force, les formes et le propos même de son art, travaille depuis plus de quarante ans à partir du *Bharatmanatyam*⁶. Traditionnelle ? Oui, mais engagée dans notre temps. Critiquant le monde d'aujourd'hui, notamment les diverses déviations des arts orientaux, elle propose un style chorégraphique qui plonge à la fois dans le *Bharatmanatyam*, les arts martiaux et le yoga. Les figures telluriques, notamment celles reliées aux arbres, lui inspirent ses formes, qu'elle dynamise auprès de ses huit danseurs et de ses trois musiciens en éveillant des énergies aussi bien liées au contact physique de groupe qu'aux exercices de concentration sur soi. Soit deux modes de rapport au corps qui nous sont étrangers.

5. *Le Flamenco*, Mario Bois, Paris, Éditions Marval, 1994.

6. En 1994, Chandralekha a créé *Yantra*, une chorégraphie dédiée à Pina Bausch. L'ancien et le contemporain s'y sont retrouvés liés, et le public d'Orient et d'Occident captivé par son art. Depuis, plus personne n'ose la qualifier d'exotique. Elle figure comme une grande dame – certains disent féministe ! – de la danse contemporaine.

Par exemple, à l'ouverture de *Mahakal*, deux danseurs imitant des reptiles, rigides et horizontaux, se déplacent en reptation sur une ou deux mains et sur la pointe des orteils. Nous voici devant la conscience physique du temps. Chandralekha nous a avertis que le serpent symbolise le temps. L'exploit physique, proche des pratiques du yogi et du contorsionniste, nous apparaît, à nous Occidentaux, comme un symbole poétique et artistique, une forme contemporaine et traditionnelle à la fois. Mais l'aspect rituel de cette danse ne nous échappe pas ; il nous envoûte, sans que nous en connaissions les subtilités ni les intentions.

On peut en dire autant de la musique – rythmes et instruments sur la scène –, qui exalte les mouvements des danseurs et la présence du public dans un échange émotionnel profond. Le silence y concourt aussi. J'avoue n'avoir pas bien saisi comment la présence de la mort, colorée et sensible, était concrètement transformée dans la danse. Mais on pouvait suivre des yeux, et plus intimement de l'intérieur, l'échange concentré d'énergies, sous forme de caresses subtiles entre deux danseuses – Chandralekha affirme que le sexe, dans cette figure, importe peu –, tandis que deux danseurs, insensibles à cette douceur, miment une scène de combat violent (appelée *kalaripayat* dans les arts martiaux), symbole de l'agressante histoire humaine.

Ce spectacle, archi-composé, structuré, inspiré, avait quelque chose de la performance : une expérience immédiate, régénératrice. Un haut degré de poésie s'en dégageait, touchant les énergies opposées, la sensualité, la sexualité et la spiritualité, toutes choses vécues très charnellement dans la tradition hindoue.

...et le Japon

Avec *Abyss* et *Le Sacre du printemps*, la chorégraphe japonaise Sakiko Oshima, directrice de la compagnie H.Art.Chaos, et sa chorégraphe associée, la danseuse Naoko Shirakawa, présentaient un spectacle sublime à bien des égards. C'était leur première prestation à Montréal. La beauté, la perfection formelle de ce spectacle entièrement féminin, alliée à une énergie tantôt de concentration, tantôt d'expression fougueuse, aux limites de l'exaltation, nous a laissé des images éblouissantes.

La première pièce est une méditation sur le thème de la nuit intérieure, qui nous conduit au bord de la démence, proche des limites de la mort, entre deux mondes. L'ambiance, fortement ritualisée, évoque autant une retraite aux flambeaux qu'une veillée mortuaire. Mais on peut aussi deviner l'espace traditionnel de la maison nipponne, net, géométrique, dépouillé et dessiné selon les moments de la journée grâce au jeu des cloisons coulissantes et des paravents. Les corps blancs des danseuses, têtes rasées, apparaissent dans des halos émergeant du noir. Quelque chose flotte, d'une irréalité hallucinante : l'attention des spectateurs, en raison même de la puissance de ce théâtre d'images, a été immédiatement transformée en une émotion collective. Comment ne pas comprendre ensuite, lorsque madame Oshima l'explique au public après le spectacle, qu'elle convoque l'inconscient collectif ? Mais comment ce Japon-là peut-il ainsi nous rejoindre ?

La réponse vient en partie dans la seconde chorégraphie, une création de 1992 sur la musique de Stravinski. La pièce de H.Art.Chaos ne ressemble pas à celle de Marie



Naoko Shirakawa dans
le Sacre du printemps, de
la chorégraphe Sakiko
Oshima, de la compagnie
H.Art.Chaos, présenté à
l'Agora de la danse.
Photo : Eri Suzuki.

mondes modernes prétendent nous accueillir, mais où en réalité une dangereuse sclérose nous ensevelit.

Il y avait en outre, moins globalisante, une expression artistique poignante, liée aux blessures qu'un regard curieux provoque chez celle qui renoue avec une extase du ciel. Le propos était très subtil et nimbait toute la chorégraphie d'une ambivalence sur le désir de montrer et sur la pudeur de protéger le soi ainsi exposé. Là encore, l'expérience des limites imposait une tension vertigineuse, le partage d'une émotion qui nous donnait la certitude d'une création menée au risque d'une grande fragilité.

Adieux de Francfort

La compagnie S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt, avec une chorégraphie du Portugais Rui Horta, faisait ses adieux à la scène, dans l'ambiance chaleureuse du

Chouinard, sur la même musique, encore que ces mondes chorégraphiques se rejoignent parfois sur la vision intérieure. Mais on pensait au travail de Carbone 14, où la perception du néant, qui engendre une énergie de feu, suscite par moments une puissance physique hors du commun. Dans les vertiges de *La La La Human Steps* et de *O Vertigo*, la violence et la destruction se détournent aussi dans un langage proprement artistique. Le jeu des chaises et l'utilisation d'une balançoire, dans cette pièce japonaise, rappelaient des images déjà vues chez Gilles Maheu.

Dans ces deux chorégraphies, la musique accompagne une création surgie en premier du silence. « Elle élargit l'idée de base », confiait la chorégraphe après le spectacle. *L'Ave Maria*, à la fin de la première pièce, symbolisait la vie au-delà de la mort, tout en témoignant de la pénétration musicale de l'Occident au Japon, aujourd'hui naturelle et intégrée, notamment à Tokyo. *Le Sacre du printemps* évoquait, quant à lui, la nécessité de sacrifier une victime à l'arrivée du renouveau, comme si toute vie arrachait à la terre un cri, un mugissement, une explosion des entrailles. La joie et la cruauté se mêlent en une fête qui nous arrache des évidences où nos



La Bête, de Ginette Laurin,
O Vertigo. Photo : Michael
Slobodian.

public de l'Usine C, qui manifesta sa sympathie avec effusion lors des salutations. Fondée en 1991, S.O.A.P. avait été acclamé à Montréal en 1992, recevant le deuxième prix du public au Festival de Nouvelle Danse. De nombreuses tournées internationales l'avaient fait connaître, toujours sous la direction artistique de Rui Horta, très présent dans le processus créatif jusque dans les décors, les éclairages et les textes accompagnant sa chorégraphie.

Avec *Object Constant*, Horta s'est donné le but de troubler notre perception, ou plutôt d'introduire de nouvelles conditions qui rendent nos perceptions incertaines et, donc, ouvrent le champ à d'autres perceptions. Relativiser nos habitudes désenclave nos ego. Cet argument abstrait s'actualise dans un traitement formel de l'espace, géométrique et sculptural. Opération familière dans la danse québécoise. Conjointement, la rythmique et le mouvement chorégraphique, très énergique, souvent violent dans sa gestuelle, soulignant la vitesse, la solitude, l'individuation des corps, nous étaient aussi aisément identifiables. L'introduction de sections verbalisées, au cœur d'un théâtre d'images alors immobiles, était particulièrement adaptée au lieu, l'Usine C, qui a vu tant de performances en danse et théâtre s'interpénétrer. Il n'est qu'à penser au travail de Pigeons International, dans *Cruising Paradise*, qui a pris l'affiche au même endroit peu après.

Mais le propos de Horta m'a semblé plonger dans un profond pessimisme. Ce qu'il explore, en faisant parler les corps agiles, ce sont les brisures et différentes formes de

violences que les individus déversent les uns sur les autres. Dans le mouvement de solidarité qui, à la distance convenable entre deux êtres, établit une communication généreuse, une reconnaissance de soi dans l'autre, le temps vient poser la chute, la fin, l'éternel recommencement, donc le retour de la souffrance à peine apaisée : « *So, one jumps, the other catches – then, after catching the first one falls, and the one that had jumped in the first place, lifts the one that had just fallen. And again, and again, and again, and then you develop, you develop, and you develop, until nobody can jump and lift and fall anymore because they are all kaputt !* » (Rui Horta) La solidarité s'épuise dans la fatigue, premier état de la mort.

Rui Horta, comme plusieurs de ses compatriotes du FIND, a étudié la danse à New York et a vu son travail soutenu par la Fondation Gulbenkian de Lisbonne. On retiendra, à la fin du spectacle, une formidable brassée de billes de verre qui recouvrent la scène dans un superbe éclairage rasant, au milieu desquelles les huit interprètes posent leurs pieds fragiles, semblables à de délicates fleurs coupées agitées par le vent.

Et le Québec, alors ?

C'est avec *la Bête* de O Vertigo que nous devons célébrer la magie de la Nouvelle Danse québécoise. Ce spectacle fantastique, aux sens propre et figuré, présenté seule-

ment deux soirs au FIND et à quelques reprises en tournée provinciale ainsi qu'à New York, est un feu d'artifice flamboyant, d'une riche variété et d'un langage chorégraphique encore une fois inlassable au regard. Impossible de tout y embrasser par l'esprit, tant les nombreuses séquences y sont des propositions intenses, hétérogènes dans leur propos.

La signature de Ginette Laurin, reconnaissable entre mille, n'y masque en rien l'apport significatif d'un Axel Morgenthaler, toujours aussi inventif et suggestif dans ses éclairages sombres, captivants, contrastés et colorés au besoin. Jean Derome, avec une création musicale originale qui rappelle d'autres spectacles de Laurin, entre bien dans l'esprit forain du spectacle. Par exemple, au début, la musique suggère l'installation d'un cirque ambulante. Mais la danse demeure première, qu'elle se coule dans la musique ou qu'elle aille en marge de celle-ci, dialoguante ou silencieuse. Car les chorégraphies de Laurin sont toujours autonomes, profondément cohérentes en elles-mêmes, assez puissantes pour réveiller un

Discordantia, de Danièle

Desnoyers, Carré des

Lombes. Photo : Luc Sénécal.



flot de propositions spirituelles. C'est pourquoi elles s'ouvrent sur le langage d'autres artistes, comme le texte – la prose poétique d'Éric Taillefer⁷ – et la théâtralité des costumes – en soi tout un superbe travail de variations – de Luc J. Béland. Le titre anglais le souligne bien : *The Beast Within*.

Pour accentuer cette maturité de la danse, ce sont les interprètes qui ont choisi leur personnage et trouvé leur gestuelle. Ce travail collectif de jeu de rôles mène la danse aux limites du désordre, de l'improvisation et d'une somme d'explorations physiques, à la fois dramatiques et animales, instaurées par Laurin (est-ce elle, la bête ?). Carole Courtois, en lutine, y éclate de sensualité ; Marie-Claude Rodrigue, inquiétante Crépuscule, y touche l'animalité ; Chi Long, femme-lion, y capte une essence de femelle ; Mireille Leblanc, sorcière, agite l'atmosphère de conte qui habite ce monde de cirque. Quant à David Rose et Donald Weikert, ils se mêlent à cette horde clownesque en ajoutant une touche élisabéthaine à ce théâtre tantôt débridé, tantôt hiératique⁸. Sylvain Lafortune, dans son personnage hautement poétique de gentil chasseur, révèle une douceur contrastante, invitante, qui permet au spectateur d'entrer avec son cœur d'enfant dans ce monde d'angoisse, de joies étourdissantes et d'émotions sans fin. **J**

7. Voici quelques extraits du texte de Taillefer, cité d'après des notes prises en spectacle, qui accentuent la dépense et l'ampleur de la gestuelle : « Traverser la vie comme une antilope qui traverse une assemblée de lions. À mesure qu'elle avance, il lui manque de plus en plus de morceaux, il ne lui reste à la fin que son incandescence, de plus en plus nue. La joie du démembrement. Jeter le vieux vêtement. Ne pas s'attacher à l'extrêmement beau, à ce qu'on admire. Aimer l'épuisement. Faire confiance à la mort. Investir dans la perte. Mettre tout son avoir et son savoir dans une grande valise et la balancer dans le fleuve. [...] Faire don de ses organes à la danse. [...] Aimer la peur... pulvériser son misérable quant-à-soi, ne compter qu'avec ce qui n'est pas encore là, se souvenir de l'avenir comme se soustraire à soi-même, enterrer les causes la tête à l'envers et danser chaque fois pour la première fois. »

8. Anne Barry, en Mélusine aux vêtements victoriens, Estelle Claretton, en Madeleine parfois nue, Kenneth Gould, en Lolita une fois enceinte, comptent également dans l'ensorcellement général.