

Au risque du non-sens et de l'invisibilité Hiver et printemps 2001 en danse

Guylaine Massoutre

Numéro 101 (4), 2001

Le risque, à quel prix?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26307ac>

[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. (2001). Au risque du non-sens et de l'invisibilité : hiver et printemps 2001 en danse. *Jeu*, (101), 104–114.

Au risque du non-sens et de l'invisibilité

Hiver et printemps 2001 en danse

Les innombrables démarches de création, en danse contemporaine, accompagnent de près les transformations des sociétés. Par le truchement du mouvement, elles ont élaboré une discipline significative, qui rompt avec une tradition purement esthétique de la danse. Le public est aujourd'hui familier de ses lenteurs, de ses vitesses extrêmes, de ses intimités indicibles. Les chorégraphes relient, de manière plus ou moins réfléchie, les gestuelles à des démarches mentales, qui visent les représentations tantôt sociales, tantôt introspectives, tantôt interactives des corps. Les états et les images de la danse s'arriment ainsi aux interrogations artistiques les plus pointues de notre époque. Pourtant, elles paraissent également pouvoir s'en passer.

Nous réfléchissons donc ici sur ce paradoxe, qui définit le risque artistique de la création chorégraphique. Comment explorer aujourd'hui ces corporéités vides que les chorégraphes animent, alors que, livrées aux techniques d'une discipline, elles finissent, au bout du compte, par se voir tramées de constructions imaginaires, et donc surdéterminées par le champ de la réception ? Comment la danse évolue-t-elle, au sein de l'horizon d'attente qui est aujourd'hui le sien ?

À la recherche de la visibilité

Ineffable, la danse connaît une expansion étonnante. Elle compte des manifestations culturelles qui prennent de l'ampleur, au point de devenir des phénomènes marquants (la performance, par exemple, ou l'utilisation de la vidéo), des institutions culturelles (les solistes créent des compagnies) ou des mouvements artistiques (la nudité, dernièrement, ou l'affirmation gaie).

Les plus visibles sont des machines gourmandes, à gros budget, médiatisées (encore faut-il les saisir au vol) et productrices d'images. Par exemple, on a pu voir le travail de Philippe Decouflé, danseur, cinéaste et chorégraphe, tout juste âgé de 40 ans, qui dirige la compagnie DCA, une troupe de comédiens-danseurs qui œuvre en multidisciplinarité ; leur « studio-laboratoire » est installé dans une ancienne chaufferie de Saint-Denis, près de Paris. Créé en 1998, son spectacle *Shazam !*, en tournée, s'est arrêté un soir à la salle Pierre-Mercure, livrant un spectacle d'illusion, digne du plus bel art forain. Sans le rayonnement des Productions LOMA, avec ses échanges internationaux programmés dans la saison Danse Danse, recevrons-nous de telles productions, sorte de comédie musicale, mi-cirque, mi-cabaret, à la fois novatrice,

Juliette, d'Estelle Claretton, présentée au Théâtre de Quat'Sous. Photo : Pascal Sanchez.

héritage d'Alwin Nikolais, et spectacle grand public ? Utilisant le décor des cadres, des jeux de miroirs, le cinéma et des textes, le corps touche à la fragilité des métamorphoses. On y voit la fable rejoindre la danse, et, plus concrètement, la gravité (dans les deux sens du terme) disparaître, grâce aux renversements acrobatiques qui donnent l'illusion que les interprètes circulent à l'endroit, à l'envers, dans toutes les positions, sur les quatre côtés des cadres.

Par ailleurs, on voit des chorégraphies plus marginales assurer la vitalité de la création, dans des sphères plus étroites de la diffusion. On les dénommait jadis les spectacles *off* des festivals. Ses moyens sont limités, son public aussi. À titre d'exemple, signalons cette saison « Oser le corps », une manifestation de danse-écriture dans le cadre du 7^e mondial de la littérature, organisé par l'Union des écrivains québécois du

11 au 19 mai 2001. Trois écrivains, Gilles Pellerin, Rober Racine et Guy Ménard, ont créé une chorégraphie – leur première signature d'un métissage texte et danse – pour les interprètes respectifs Jacques Brochu, Manon Levac et Marc Boivin. Rober Racine, le plus près de la danse, abandonne le texte pour explorer une idée visuelle ; Marc Boivin danse autour d'haïkus de Guy Ménard ; Gilles Pellerin récite le monologue qu'il signe, tandis que Jacques Brochu invente un poème corporel. Réussites inégales, qui font surgir davantage l'hétérogénéité de la danse et de l'écriture que leur équivalence, ces pièces n'en sont pas moins des rencontres d'artistes, qui rentrent sous l'appellation commune des performances : quelque chose se passe qui se vit, aussi loin d'un récit, d'un poème, d'une pièce théâtrale que d'une chorégraphie aboutie.

L'ouverture des arts scéniques a créé, dans sa diversité, des alliances et des scissions. Or, on constate, notamment dans les festivals, tant de danse que de théâtre, que les distinctions des



disciplines continuent à se résorber, au profit des aventures qui décroissent les acquis et les expériences. Rien n'oblige à penser que ce soit toujours probant.

Admettons pourtant ce sur quoi la réception de la danse s'accorde à peu près. La danse, comme activité poétique du corps, se laisse lire, dans l'acte de mouvement, en tant que mise en jeu symbolique. Ainsi, la danse actuelle offre un langage à décoder, à ressentir, à interpréter. Comment ne pas lire *Nest*, de Christopher House – directeur artistique du Toronto Dance Theatre, qui, sans narration, construit une pièce-installation – en référence à l'artiste visuel allemand Joseph Beuys ? Le croisement de cet art et de la danse, toutefois, crée moins l'événement artistique que ne le font les moments de danse, une fois l'idée placée et l'image distancée. Comment, d'ailleurs, associer sans surcharge le coyote de Beuys aux compositeurs John Adams, John Cage, Michael Nyman ou Monteverdi ? Il est vrai que Peter Garland a créé *Three Songs of Mad Coyote* : on en entend un extrait dans *Nest* ; les correspondances permettent alors à la danse de prendre son essor à son tour, ce que la rousse interprète, mise en vedette, réalisait en soliste. Son corps, magnifié par la chorégraphie et par de superbes éclairages, se détachait des douze autres interprètes, au demeurant fort bons. Le mystère de la danse demeure alors. Il consiste à faire sentir l'écart irréductible de la danse, et néanmoins tout ce que lui apporte l'utilisation de sources muséales.

Retard probable 5 minutes, de Dominique Porte, présenté à l'Agora de la danse. Sur la photo : Sara Hanley, Fabrice Merlen, Bobo Pani et Dominique Porte. Photo : Yoko Minishi.





Pour quatre corps et mille parts inséparables, d'Isabelle Van Grimde, présenté à l'Agora de la danse. Sur la photo : Anne-Claude Coutu Geoffroy, Zoë Poluch, Elise Vanderborgh. Photo : Claudine Sauvé.

plé son champ d'action gestuel. Mieux perçue, elle s'aventure davantage, s'autorisant des propositions imprévisibles et assurée d'un regard capable de favoriser sa promotion. Dominique Porte, par exemple, dans *Retard probable 5 minutes*, cherche plus l'explosion du mouvement dans un contexte d'art minimaliste que l'illustration d'une idée suivie. On sent, dans cette pièce, le travail de groupe s'ouvrir à des audaces que la direction chorégraphique se permet, tout en les questionnant. Cette dynamique de recherche prime sur l'achèvement de la pièce, constituant ainsi un travail que le public verra se poursuivre dans une pièce ultérieure ; une notion de durée est ainsi intégrée. Ce travail latent, permanent, exige toute l'attention du spectateur et beaucoup d'ouverture.

L'aventure chorégraphique n'est devenue telle qu'en se débarrassant du carcan réducteur du jugement, comme des lectures plaquées d'autres disciplines, pour favoriser une libération du geste et du mouvement. Elle s'est attaquée à des propositions jusqu'alors invisibles. Dominique Porte – *Je pense encore à solitudes*, présenté à la Cinquième Salle – et Isabelle Van Grimde – *Trois Vues d'un secret* et *Pour quatre corps et mille parts inséparables*, spectacle présenté à l'Agora de la danse –, sont des chorégraphes encore jeunes, dans le métier, qui cherchent un langage gestuel propre.

Des références et des écarts

Le mouvement pur s'autosuffit-il ? Une pensée en mouvement, procédant par intentions, fonde parfois la danse. Pour l'illustrer, deux spectacles de danse-théâtre, *Humus*, du chorégraphe israélien Avi Kaiser, et *Juliette* d'Estelle Clareton, fusionnent avec d'autres langages, qui orientent la danse vers le jeu. Le premier, à l'initiative de Kathy Casey, directrice de Montréal Danse, voyait danser des interprètes d'ici sur le thème de l'identité québécoise. Visiblement, les interprètes s'amusaient ; la salle s'agita, quand lui furent assénés quelques clichés sur le monde fruste des bûcherons et sur la bonne humeur naïve des Québécois. La danse, joyeuse mais prosaïque, semblait explicite, mais l'humour de la chorégraphie, pas toujours juste. Dans un autre registre, la pièce *Juliette*, travaillant avec finesse un personnage, donnait à la danse la vision précise d'une création balisée par le sens. L'enjeu de la création tient ici surtout à l'habileté de l'exécution. La gracieuse Estelle Clareton a montré son talent et ses dons de comédienne. La danse peut s'appuyer avec bonheur sur des éléments de théâtralité.

Grâce à l'éclairage des chorégraphes sur leurs intentions artistiques, tant en ce qui concerne les mouvements que leur sens, la danse a décou-

Le risque est alors rapporté au geste, au mouvement, à chaque chorégraphie qui vaut par ce qui la précède et trouvera un sens dans le travail subséquent. Si leur danse est une activité poétique, la sémiologie du langage verbal accède difficilement à ces démarches qui ne se donnent pas comme des propositions closes. Tout au plus devrait-elle en accompagner le cheminement souterrain, en restant un peu en retrait.

Parfois, l'innovation se saisit aisément, à condition d'avoir suivi ceux qui en sont les acteurs. Deux exemples, très différents l'un de l'autre, l'illustreront cette saison : *Lumière espace temps*, spectacle monté par Louis Robitaille avec les Ballets Jazz de Montréal, et *3 Centauromachia 4* d'Emmanuel Jouthe, une pièce du collectif les Demi-Lunes violentes, présenté à Tangente. Une génération, en plus de leur formation, sépare Louis Robitaille et Emmanuel Jouthe.

Dans *Lumière espace temps*, cinq chorégraphes de danse moderne/contemporaine – Crystal Pite, Patrick Delcroix, Nicolo Fonte, Dominique Dumais et Mia Michaels – nous proposent des créations d'ailleurs, que Robitaille a choisies pour sa compagnie. Ludiques, excentriques, très rythmées et bien dirigées, ces pièces donnent à la danse le défi des énergies du ballet. Le point neuf – sans doute la clé du succès de la compagnie –, c'est que les interprètes (une dizaine) ont une expression corporelle franchement distincte de celle du ballet. On voit que ces danseurs se livrent au hip-hop avec ardeur et qu'ils mélangent des pièces plus classiques de leur énergie branchée sur le quotidien, l'urbanité, le corps en direct. Dans la chorégraphie de Delcroix, *Sous le rythme, je...*, mises en situation de jouer des percussions comme des hommes et d'utiliser leur voix, les danseuses laissent les danseurs communiquer leurs énergies masculines à la pièce. Ils échangent ainsi les rôles, non sans trahir quelques hésitations, mais ils suscitent une heureuse surprise. La sensibilité affleure, le public est à l'aise.

Sous la direction de Jouthe, Julie Beaulieu, Caroline Cotton, Ève Lalonde, Claudia Péloquin et Rachel Worth, les interprètes de *3 Centauromachia 4*, abordent un au-



delà de l'appris qui retient l'attention. Ces jeunes « guerrières » – puisqu'il s'agit d'une bataille – exécutent des solos qui se répondent, sans se fondre. Des univers psychiques complexes surgissent. On entrevoit la profondeur des désirs, la folie de l'imagination, l'audace de l'expression. Soudain explorant une gestuelle animale, ces « centaures » caracolent, cavalcadent et hennissent, parvenant à un lieu sauvage de l'énergie. Cette énergie masculine du cheval évoque fugitivement des figures créées par Paul-André Fortier, qui fut auparavant professeur et chorégraphe de *Jeux de fous*, où dansaient Emmanuel Jouthe et Ève Lalonde. La complicité de ces danseuses fait le reste de l'alchimie : la pièce atteint une harmonie intéressante, distincte d'une discipline imposée de l'extérieur. On retrouve cette force dans *Saloon*, courte pièce présentée dans le même programme. Une génération désinvolte et désabusée, un peu désemparée, mais lucide quant aux enjeux de la génération précédente, s'y exprime dans la danse. Ouvrant un univers intime, les danseuses montrent, sur un mode ironique, la réalité plutôt attristante de leur quotidien. L'enseignement de la danse, bien inscrit dans ces jeunes corps, vibre d'échos. Danser, pour elles, est chargé de mémoire ; mais déjà, en contrepoint de leurs références, elles inventent un dialogue libre, perceptible en filigrane. L'autonomie de leur maîtrise corporelle justifie pleinement le mot « art ».

Des phares et des faisceaux braqués sur l'invisible

On l'aura compris, il suffit d'un mouvement ou d'une référence simple pour que le corps devienne un lieu potentiel d'événement créatif. Mais ce geste interne au corps et cette théâtralité doivent devenir danse, ce qui ramène la question du corps comme vecteur d'art. Sous l'angle kinésiologique, organique, la danse contemporaine a fait de grandes percées dans l'expérience scénique. Glissant jusqu'à une pensée du corps mécaniste, pathologique, médicale, une danse organique décompose le corps en segments : épaules, bras, buste, chevilles, pieds ; la danse concentre la force de l'expression en la localisant précisément. L'organe se charge alors de relations émotives, autant qu'il désigne le corps dans son ensemble comme matériau construit¹. Des architectures, creusées et dessinées à même le corps, sont alors multipliées. On parlera de « transparence » du corps, d'« espaces » corporels. Pour l'interprète, le défi est de faire vivre l'invisible et, pour le spectateur, d'y être réceptif.

C'est à un travail d'une telle exigence que Jean-Pierre Perreault se livre depuis longtemps. *L'Exil-l'Oubli*, conçu pour 14 à 16 interprètes, ouvrait admirablement le nouvel espace de la Fondation Jean-Pierre Perreault, une ancienne église transformée en temple dynamique, découpé à volonté. Quel bonheur de voir la compagnie se produire dans le cadre austère, réflexif et sombre qui lui convient ! La dimension raisonnable du théâtre renforce la proximité de la danse avec son public et favorise l'intimité des corps, thématique présente habituellement chez le chorégraphe. La verticalité

1. On a pu voir une amusante dérive de cette exploration contemporaine dans la mise en scène chorégraphique de *Cendrillon*, sur la musique de Prokofiev, par Jean-Christophe Mailhot, directeur des Ballets de Monte-Carlo. La pantoufle de vair est ici remplacée par le fétichisme du pied nu, qui introduit une note comique auprès des amateurs de tutus et de chaussons à pointe. Dans le même sens, on remarquera que la beauté des costumes, dans cette pièce, tient au dépouillement de leurs lignes, qui renouvelle le sujet classique. Il n'est pas sûr, toutefois, que l'insistance sur les relations familiales, modernisées et actualisées au goût des familles recomposées, apporte à la danse un bien grand intérêt. C'est l'expression artistique des corps, lorsqu'elle est subtile, qui fait l'émotion.

du lieu correspond à ses aspirations abstraites et laisse la lumière tomber avec précision, pour envelopper les mouvements rapides et souligner les tracés linéaires des traversées d'espace. La notion de scène disparaît, au profit d'un lieu englobant le public. Les toiles monochromes de Perreault y sont plus qu'un décor : elles se fondent à l'espace, aux costumes des interprètes, à l'esprit de la chorégraphie, qui, quant à elle, se charge d'une vie qui lui demeure propre. La danse s'écarte des univers verbaux. L'expérience corporelle s'intensifie.

Danièle Desnoyers, Hélène Blackburn, Estelle Clareton et Louise Bédard, chorégraphes couplées à divers architectes, ont été les premières invitées dans « l'espace dynamique » de Jean-Pierre Perreault. L'ouverture de ce laboratoire est, sans conteste, un événement pour la danse québécoise, auquel le public est invité à s'initier en même temps.

Toujours technique, le corps dansant innove à même le mouvement. Un spectacle mémorable, en ce sens, a été présenté à l'Agora de la danse : *Amour, acide et noix*, un quatuor de Daniel Léveillé, dansé par Jean-François Déziel, David Kilburn, Ivana Milicevic et Dave Saint-Pierre, sur des musiques de Vivaldi, Rammstein et Led Zeppelin. Les interprètes sont nus, du début à la fin, et le vocabulaire chorégraphique l'est aussi. Les éclairages précis de Marc Parent secondent le projet, faisant ressortir un à un les organes moteurs de la danse. On voit littéralement dans les corps, à

travers la peau, devenue si diaphane, grâce au soulignement des plus fines courbes, que les ombres dessinent des mouvements d'ordinaire perceptibles uniquement par les danseurs. On voit, ou du moins on semble percevoir tout de la danse : la respiration, le cœur qui bat, les failles du corps, les centres de l'immobilité comme les nœuds où s'articule le mouvement.

Il s'ensuit une magie troublante, le squelette apparaissant, articulé, fragile, composé pièce à pièce. L'œuvre refuse l'esthétisme du nu sain et bronzé, lui substituant un toucher du regard âpre, cru moment de vérité. On pensera à la sculpture de la Renaissance, Vivaldi aidant, joie du corps jouxtant un protestantisme négateur du corps. Un ordre de la nudité se fait jour, qui n'est pas réglé sur les codes sociaux, le paraître vestimentaire, les conventions. L'exposition vire à l'inspection et à l'introspection physique, comme sous l'œil du peintre le modèle en atelier. Tout



3 *Centauromachia 4*,
d'Emmanuel Jouthe, pré-
senté à Tangente. Sur la
photo : Ève Lalonde, Rachel
Worth et Caroline Cotton.
Photo : Martin Beaulieu.



Amour, acide et noix,
de Daniel Léveillé, présenté
à l'Agora de la danse.

Sur la photo : Jean-François
Déziel, David Kilburn, Daniel
Léveillé, Ivana Milicevic et
Dave Saint-Pierre. Photo :
Rolline Laporte.

disfonctionnement y surgit, comme grossi au microscope, sans pourtant qu'aucune opération chirurgicale ni technologique n'intervienne. Comment tricher ? L'expression atteint une finesse exceptionnelle, une humanité ramenée à sa plus immédiate expression, celle du corps vivant. Il y a, dans cette pièce émouvante, une traversée des apparences qui déstabilise et qui convoque les angoisses et les questionnements que la maladie fait vivre à ceux qui sont atteints d'un mal incurable : on y touche l'incircouvable et irréductible réalité du corps organique, plié et déplié, base du vivant.

Le vrai costume du corps est la peau, commente Daniel Léveillé après le spectacle. Pendant les répétitions, j'ai demandé aux interprètes de travailler en short, pour voir leurs corps. La première fois que je les ai vus danser nus, j'ai vu les organes fonctionner, comment les jambes sont accrochées au tronc, par exemple. L'habillage devenait superflu, réducteur. La nudité est pour moi une façon d'aller contre l'exploitation du corps, de la beauté en publicité. J'essaie de toucher une vérité à propos de la solitude en général et de la solitude dans les échanges, en particulier.

Dans *Amour, acide et noix*, l'œil est attiré par une beauté des corps, plus intime et plus organique que l'image sexuée que l'on se fait de la nudité. Le défi des interprètes consiste, outre la danse, à mettre en jeu leur pudeur. Commentant la dureté qui s'ensuit, Daniel Léveillé dit encore : « Une émotion, c'est comme un muscle. On la travaille de la même manière. » La danse bouleverse ainsi perceptions du corps et

théâtralité : « Sans la volonté de ne pas jouer, on se referme sur soi. Les sauts, dans ma chorégraphie, montrent le plus bel aspect de la vie. Mais après le saut, il y a la retombée, comme les plongées dans une journée de vie. » Comme bien d'autres chorégraphes, Léveillé travaille sans musique. C'est un autre aspect de la théâtralité qui disparaît de la danse, au profit de la complexité du corps. Le titre de la pièce renvoie à ce que le chorégraphe estime les trois substances les plus importantes de la vie : l'amour, bien sûr, l'acide, qui rend la vie agréable, dit-il, et les noix, nourriture riche et suffisante. Autre point de vue inhabituel, il confie que les hommes, en général, sont à même d'effectuer des gestes plus naturels que les femmes. Ce conditionnement moindre lui permet de se concentrer sur des mouvements toujours différents, qui se ressemblent, mais qui s'accordent à chaque instant de danse. Jamais rien ne se répète exactement.

Et toujours la danse insondable

Captée sous l'angle sociohistorique ou anthropologique, la danse s'inscrit dans le milieu dont elle devient un témoin. Manifestation d'une conscience du monde, elle risque l'activité du créateur qui la signe, produit d'un art alors conceptuel. Qu'elle soit mue par l'expressivité du corps dans la gravité (danse butô), par la relation subjective, visant soi ou l'altérité (chorégraphies européennes, québécoises), ou qu'elle obéisse à un projet plus formaliste et conceptuel (danse américaine), toute cette modernité se rejoint dans l'activité de danser, toujours inapte à se fondre en mots. Présenté à Tangente, le solo *Fleur* (créé en 1998) de Tom Plischke, danseur allemand (âgé de trente ans), alliait l'auto-bio-chorégraphie et une solide formation, entre autres auprès d'Anne Teresa de Keersmaeker, à Bruxelles. La danse, concentrée dans les épaules et le buste, haut lieu d'émotions contenues, entraînait dans sa beauté anatomique les aléas de l'histoire personnelle. On se prenait à songer que le corps peut se souvenir et s'exprimer. Du corps dansant de Plischke, sa chorégraphie se déplace vers le mouvement de nos pensées, comme une invitation à s'y projeter. Rappelons ici l'absence de décor et de texte, la quasi-inexistence du costume, le noir opposé à tout signe chargé, en dehors de l'univers sonore et musical, entrecoupé de silences.

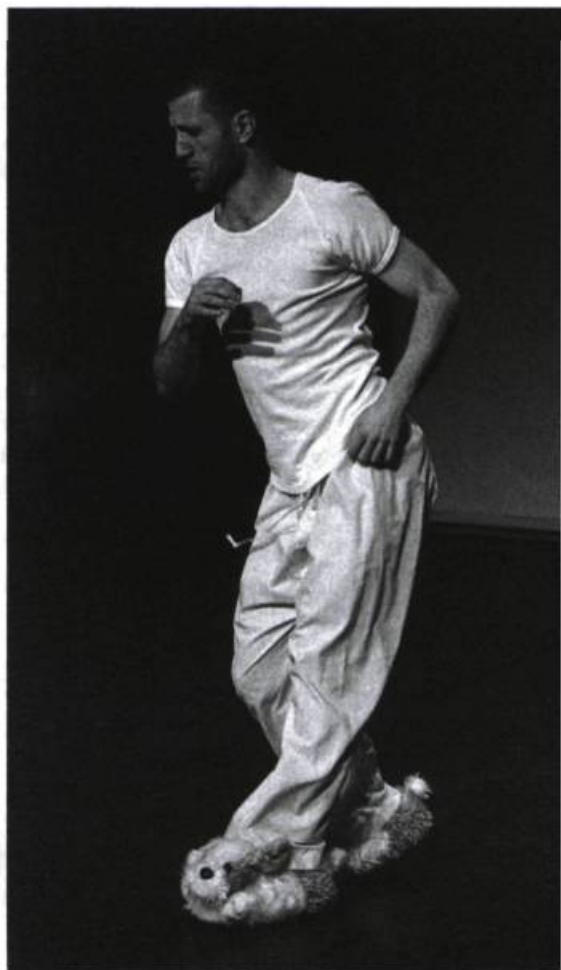


Four Solos, Four Cities, de Lola MacLaughlin. Sur la photo : Andrea Gunnaugson. Photo : David Cooper.

Ce risque du corps en spectacle, cette difficulté inhérente à la danse de rejoindre un univers de pensées équivalentes, apparaît dans les surgissements aléatoires de ce que le tonus, l'adéquation d'un geste ou l'harmonie d'une exécution dégagent des états de corps singuliers. Il existe une singularité physique ingouvernable, irréductible. Même si la danse est répétable, contrôlée techniquement dans des séquences de mouvements, même si la chorégraphie est l'art de la structure, la magie d'une osmose mentale et corporelle entre l'interprète et le spectateur demeure fortuite. Les gestes en tension, en relation dans l'espace avec d'autres corps, obéissent à des lois difficilement repérables, qui relèvent de pratiques souples de l'entraînement à voir, à ressentir et à danser.

Trois pièces, *Four Solos, Four Cities* de Lola MacLaughlin, *Brain Storm* de Sarah Bild ainsi que *Et Marianne et Simon* de Catherine Tardif, l'illustreront. Toutes trois ont un projet clair, dont le propos est explicite. La première a voulu illustrer quatre villes européennes. La seconde cherche à protester contre la détérioration écologique de la planète. La troisième dirige une création collective, de treize interprètes ayant choisi treize chansons pour illustrer le mot « maman ».

Les quatre solos de la Torontoise MacLaughlin se donnent chacun un style, une tonalité gestuelle qu'elle associe à la géographie, Berlin, Vienne, Venise et Bruxelles, comme quatre couleurs. On oublie vite le caractère anecdotique de ces choix (la pièce est dédiée à la mémoire de sa mère), pour se concentrer sur la danse. La chorégraphie évolue dans un univers personnel, fait d'impressions, de souvenirs, de points d'histoire. Même la musique offre un disparate qui ne dérange pas la concentration. Le dosage entre l'immobilité, le mouvement, les images et les installations scéniques est réussi. L'esprit d'une multidisciplinarité sobre convainc, juste avant l'excès. Quatre solistes dansent tour à tour. À Venise, on chausse d'extravagantes chaussures de sport à semelles compensées, gondoles poussées par des échasses. À Bruxelles, une fille tonique dépense son énergie corporelle. À Vienne, une élégante, dans une immense robe satinée, se fige dans un autre temps. Enfin, à Berlin, l'expressionnisme bat son plein, tandis que le tout vibre de l'esprit de Pina



Et Marianne et Simon, de Catherine Tardif, présenté au Théâtre la Chapelle par Danse-Cité. Sur la photo : Miko Sobreira. Photo : Michael Slobodian.

Bausch. La danse concède beaucoup aux images, dira-t-on ; mais il est pourtant question de rejoindre une énergie accessible à tous les voyageurs.

Lola MacLaughlin trouve un équilibre entre des sollicitations disparates. Il n'en a pas été ainsi chez Sarah Bild, qui a livré une pièce écrasée sous un décor étouffant et tendue d'énergies pour le moins tempétueuses. Tom Casey, Laurence Lemieux, Robert Meilleur, Mathilde Monnard, Carole Prieur, ces interprètes nous ont habitués à d'excellentes performances. Ils semblaient ici las et endormis, désaccordés, comme l'univers sonore qui n'entrait pas davantage en harmonie. Le projet souffre sans doute de trop d'idées et d'un manque de danse, ou du moins laisse-t-il les uns flotter trop loin des autres. Preuve que les mots doivent aussi cheminer vers la danse pour l'embellir et l'éclairer.

Quant au projet Tardif, au Théâtre la Chapelle, ce fut un petit bijou dans son genre. Construit comme un collage, c'est l'étrangeté, presque la folie, qui fait le ciment des morceaux. Le pari est extrêmement risqué : j'y suis allée deux fois, pour voir et revoir ce théâtre d'attitudes, moins dansé que joué, mais toujours incarné aux limites de la normalité et aux abords de la mise en scène. Catherine Tardif est douée pour s'aventurer dans les univers en marge, qui galvanisent sa sensibilité et font d'elle, dans ces contextes, une directrice intelligente des corps. L'enfermement des personnes âgées, des pauvres, des dérangés, des solitaires, des oubliés était non seulement visible, mais douloureusement poignant. La galerie de portraits est ici plus étrange que drôle, en dépit des excès et de la non-danse à l'œuvre. Voir Lucie Boissinot, Sophie Corriveau, Sylvain Lafortune, Maryse Poulin ou Anne Lebeau s'adonner à leurs cauchemars relevait du défi, mais dépassait haut les cœurs l'incohérence.

Un spectateur de danse sait rarement à quoi s'attendre, lorsqu'il entre en salle : le champ du questionnement y semble illimité. De plus, la relation qui s'établit entre les artistes et leur public est de nature flottante : les enjeux esthétiques, émotionnels, intercorporels de la danse contemporaine échappent à l'esprit de normalisation. Pourtant, la connaissance théorique, dans la discipline, a fait des pas de géant. Celle-ci a gagné en lisibilité. Néanmoins, la danse demeure un monde imprévisible et innommable, à moins de l'aborder selon le sujet dansant ou selon les codes et enjeux, plus traditionnels mais irréductibles au mouvement, des arts scéniques. Dans cette famille, la danse incarne le nomadisme dans la création. **■**

Un spectateur de danse sait rarement à quoi s'attendre, lorsqu'il entre en salle : le champ du questionnement y semble illimité.
