

Le Festival de la nouvelle danse 1985 Descriptions, thèmes et variations

Stéphane Lépine

Number 39, 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28611ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

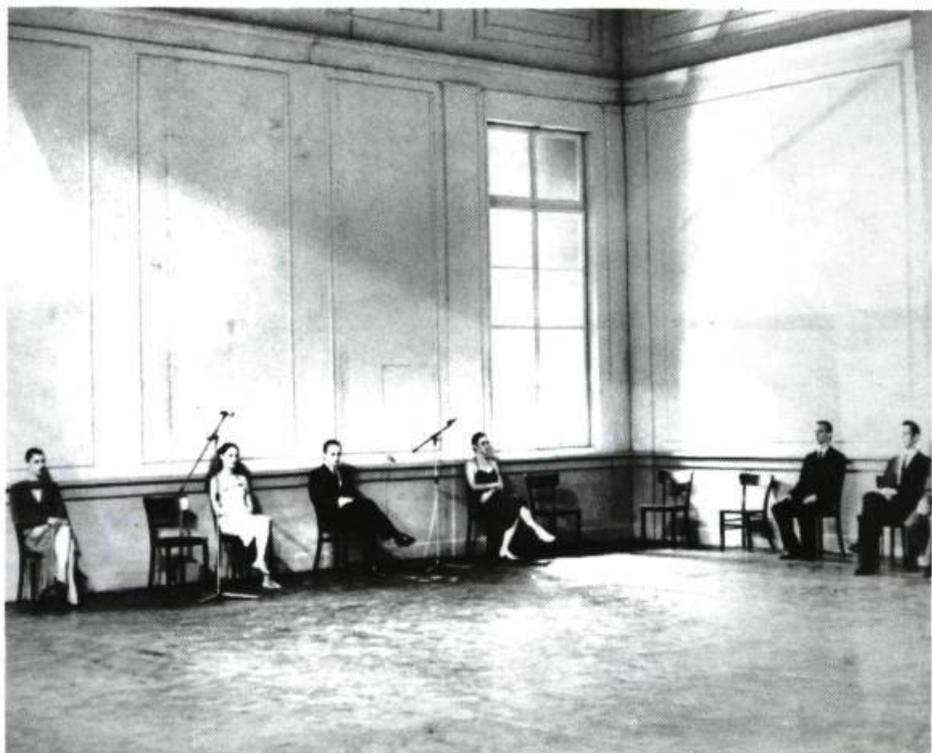
Cite this article

Lépine, S. (1986). Le Festival de la nouvelle danse 1985 : descriptions, thèmes et variations. *Jeu*, (39), 67–83.

N O U V E L L E D A N S E

le festival de la nouvelle danse 1985 descriptions, thèmes et variations

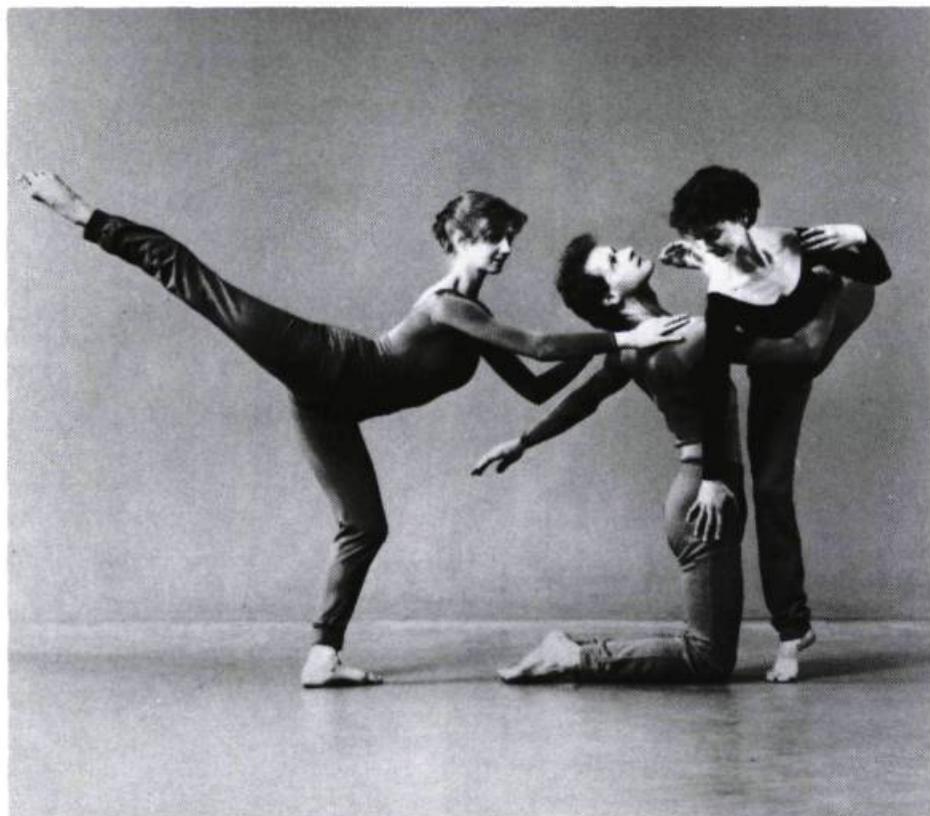
Festival non compétitif présenté à Montréal, du 19 au 29 septembre 1985. Patrons d'honneur: Merce Cunningham, Jeanne Renaud. Présidente/Fondatrice: Chantal Pontbriand. Vice-présidentes/Fondatrices: Diane Boucher, Dena Davida. Spectacles présentés en programmation officielle: *Human Sex* du groupe LA LA LA Human Steps, chorégraphie d'Édouard Lock, présentée au Spectrum. *East of Egypt* du groupe Montanaro Danse, chorégraphie de Michael Montanaro, présentée à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'U.Q.A.M. *Crash Landing, Olé* et *Étude II (avec tables et chaises)* du groupe O Vertigo Danse, chorégraphies de Ginette Laurin, présentées à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'U.Q.A.M. *Niwa — le Jardin* du groupe Muteki Sha Dance Company, chorégraphie de Natsu Nakajima, présentée au Centaur. *Chaleurs, première partie: Mirages* du groupe Fortier Danse-Création, chorégraphie de Paul-André Fortier, présentée à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'U.Q.A.M. *Kontakthof* du groupe Tanztheater Wuppertal, chorégraphie de Pina Bausch, présentée au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts.



Kontakthof de Pina Bausch. L'amour comme pratique solitaire. Photo: Ulli Weiss.

Lateral Pass, Opal Loop et *Set and Reset* du groupe Trisha Brown Company, chorégraphies de Trisha Brown, présentées à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'U.Q.A.M. *Duets, Quartet, Native Green, Pictures, Inlets 2* et *Doubles* du groupe Merce Cunningham Dance Company, chorégraphies de Merce Cunningham, présentées au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts. *Untitled Quartet, Schubert Dances* et *Glass Houses* du groupe Toronto Dance Theatre, chorégraphies de Christopher House, présentées à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'U.Q.A.M. *The Road Show* et *Sisyphus* du groupe Karen Jamieson Dance Company, chorégraphies de Karen Jamieson, présentées à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'U.Q.A.M. *Further and Further into Night, Silent Partners* et *The School for Lovers Danced* du groupe Second Stride, chorégraphies de Ian Spink (*Further and Further into Night*) et Siobhan Davies (*Silent Partners* et *The School for Lovers Danced*), présentées à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'U.Q.A.M. *Rosas Danst Rosas* du groupe Rosas, chorégraphie d'Anne Teresa de Keersmaecker, présentée au studio-théâtre Alfred-Laliberté de l'U.Q.A.M. *Stella* de la Fondation Jean-Pierre Perreault, chorégraphie de Jean-Pierre Perreault, présentée au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts. *Brass Fountain, Mille Millions de Tonnerres* et *l'Hôtel perdu* du groupe Desrosiers Dance Theatre, chorégraphies de Robert Desrosiers, présentées à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'U.Q.A.M.

Programmation off: *Slight Variations — Variations d'ombrages*, conception, performance, chorégraphie et photographie de Janet Oxley, présentée à Tangente. *Mildly Scheming, Silo Suite* et *Un jour dans la vie d'une reine*, chorégraphies de Massimo Agostinelli, présentées à Tangente. *Royal York Hotel, Qu'est-ce qui est noir et blanc et qui fume?* et *Tome IV*, chorégraphies de Catherine Tardif, présentées à Tangente. *Le Jet d'eau qui jase*, chorégraphie de Monique Giard et Daniel Soulières, *À propos du grand homme*, chorégraphie de Daniel Soulières, présentées à Tangente. *Cercle vicieux ou la Filles qui n'arrêtaient pas de courir*, chorégraphie de Dulcinée Langfelder, présentée à Tangente. *Adam et Ève sur la Main et Soleil noir ou la Nuit blanche* (présentation vidéo), chorégraphe/danseur: Louis Guillemette, metteur en scène/interprète: Pierre Blackburn, présentées à Tangente. *Improvisation*, interprètes: Andrew Harwood et James Saya, présentée à Tangente. *L'Imagination d'Annie Grey* (extraits), chorégraphie de Lisa McLellan, *ABC*, chorégraphie de Julie West, présentées à Tangente.



Pictures, chorégraphie de Merce Cunningham: «l'équilibre des lignes et des formes dépasse infiniment l'intention première de communiquer». Photo: Lois Greenfield.

la fragmentation des discours amoureux

Le corps est l'expression vivante du discours amoureux. Faut-il s'étonner, par conséquent, que la danse nous parle d'amour? De l'amour des corps, d'une part, et d'autre part, du corps de l'amour, du corps comme véhicule du message amoureux, du corps transporté par le désir?... Le discours¹ amoureux est une démarche, un va-et-vient, un *mouvement* permettant idéalement de conquérir l'objet amoureux, de rejoindre le corps de l'autre. Dans ce contexte, la danse permet la mise en scène du discours amoureux. Elle montre l'énonciation corporelle de l'amour.

La danse étant l'expression du corps, la danse favorisant l'expression par le corps et le corps étant le lieu premier/dernier, le média de l'amour, le mouvement chorégraphique se fait donc le plus souvent amoureux. Des grandes histoires d'amour ayant inspiré les plus célèbres ballets du XIX^e siècle jusqu'aux solos des danseurs contemporains exprimant la solitude corporelle d'un moi désirant, la danse, comme tous les autres arts, court çà et là (discourt donc) en vue de rassembler les fragments d'un discours amoureux qui est fondamentalement le même pour tous.

Passions solitaires vécues collectivement (*Stella, Rosas, Kontakthof*), sentiment d'exclusion et de mort lente (*Quartet* de Merce Cunningham, *Chaleurs*), duels humoristiques (*Crash Landing, Olé*) et entreprises de séduction (chez Ginette Laurin ou Pina Bausch), détresse amoureuse et sexuelle (*Kontakthof, Chaleurs*), réflexion sur le nouveau désordre amoureux et le *no future* des relations de couples (*Human Sex*), lutte contre les stéréotypes (Louis Guillemette et Pierre Blackburn, *Human Sex*), amours artificielles ou profondes, abandon ou dépendance, quêtes amoureuses et spirituelles (*Niwa* de Muteki Sha et *À propos du grand homme* de Daniel Soulières) ou griserie physique, la première édition du Festival International de Nouvelle Danse (F.I.N.D.) a réuni tous les discours possibles sur l'amour.

Ce que l'on en retient? Comme le soulignait déjà Roland Barthes², «le discours amoureux est aujourd'hui d'une extrême solitude». Mis à part Ginette Laurin, chez qui le couple se montre d'une étonnante vitalité, Pierre Blackburn et Louis Guillemette, pour qui le couple, quoique fugitif et basé sur le faux-semblant, persiste encore, tous les chorégraphes parlent de l'amour comme d'une pratique solitaire ou, comme les formalistes abstraits, évacuent la question au profit d'interrogations formelles. Solitudes corporelles chez Jean-Pierre Perreault où les êtres, quoique prisonniers de la grégarité, sont tous des étrangers l'un pour l'autre. Solitude aussi chez Pina Bausch, où il n'y a jamais de couple véritable. Dans son oeuvre chorégraphique (et *Kontakthof* était à ce propos exemplaire), les jouissances sont toujours solitaires, cruelles parce qu'à cru, dans le sens où l'on monte à cru un cheval de bois pour simuler le plaisir, régresser jusqu'à l'enfance, oublier que l'on est réduit à la solitude, à une déréliction émotive absolue.

Durant ce festival, les corps souffraient d'une trop grande solitude, bâillaient de désir, se réfugiaient dans le solipsisme et l'autocontemplation, convertissaient l'extase physique en assomption spirituelle. Dans le monde angoissé et effréné des années quatre-vingts, où circulent des rumeurs d'apocalypse, Trisha Brown et Merce Cunningham refoulent l'émotivité et s'opposent à l'expression du moi, Paul-André Fortier s'enferme dans une rêverie rhapsodique où une imagerie érotique sublimée (et profondément misogyne)

1. Le verbe discourir vient du latin *discurrere*: courir çà et là.

2. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, coll. Tel Quel, 1977.

recouvre l'impuissance à dévoiler le sens réel de son travail, et Pina Bausch va toujours plus loin, au plus profond d'un abîme d'aliénation et de tendresse jamais comblée, capable, tout de front, de fascinantes douceurs et d'insoutenables violences.

De leur côté, les Canadiens anglais (House, Jamieson, Montanaro, le meilleur d'entre eux, et Robert Desrosiers qui, malgré son attache montréalaise, appartient à ce groupe) s'entêtent à ne rien dire ou s'empêtrent dans le multimédia, l'illustrativisme primaire, le «formol du formalisme» ou un humour dérisoire. Mais, parallèlement, Ginette Laurin, si elle use aussi de l'humour et de la caricature, le fait avec intelligence et fermeté, donnant à ses pièces imprégnées de joie grave une profondeur que les chorégraphes de l'ouest du pays ne savent transmettre dans les leurs.

Ginette Laurin, dont les oeuvres comiques mais non frivoles sont le résultat d'une réflexion pertinente sur la question amoureuse, rejoint en cela les grands chorégraphes présents au F.I.N.D. qui tous, d'une manière ou d'une autre, nous ont parlé d'amour. Que ce soit Jean-Pierre Perreault en décrivant un univers où les sentiments sont évacués, Natsu Nakajima et Daniel Soulières en nous dévoilant leurs univers intérieurs et leurs quêtes d'ordre quasi métaphysiques ou Édouard Lock qui, en observant au microscope l'imagerie sexuelle contemporaine, en a ressorti les grands thèmes, soit la pulsion de mort et l'attraction vers le bas, la volonté d'abstraire le corps et de faire de l'amour une pratique mystique, le retour d'une certaine forme de romantisme (la conception romantique de l'amour qui sauve du désastre) et un questionnement sur les notions d'abandon et de responsabilité. *Human Sex*, cette vaste métaphore sur l'amour et la sexualité, a semblé profiter du fait qu'elle ouvrait le festival pour donner la note et instituer ce thème du/des discours amoureux.

du formalisme abstrait à la théâtralisation

L'un des intérêts premiers de ce festival résidait dans la rencontre enfin possible, en un court laps de temps, des représentants parmi les plus éminents des quatre courants principaux de la danse au vingtième siècle, soit la danse abstraite ou formaliste, la danse moderne et postmoderne, la danse-théâtre et la nouvelle danse de type néo-expressionniste. D'ailleurs, à ce propos, les débats furent nombreux, autant pour le public que chez les danseurs ou les critiques. Alors que certains se portaient à la défense du mouvement pour le mouvement, d'autres, proclamant la nécessité pour la danse (comme pour les autres arts) de véhiculer du sens, déploraient la vacuité des oeuvres de Trisha Brown et de Merce Cunningham, par exemple.

En fait, tiraillée entre ses défenseurs et ses adversaires, la danse abstraite n'a cessé, au cours du F.I.N.D., d'être questionnée, réévaluée, remise en question. Mon intention n'est pas d'alimenter le débat, et je n'ai pas davantage la prétention de pouvoir le résoudre. Poser la question de la danse abstraite et formaliste (de sa viabilité ou de son insignifiance) dans son rapport aux autres courants de la danse contemporaine, avec toute l'ampleur historique et critique qu'une telle question requiert, serait ici démesuré. Mais peut-être puis-je, plus modestement, interroger cette pratique et, sans juger de sa validité, tenter d'en cerner les fondements.

Dans une entrevue accordée à *la Presse*, Merce Cunningham déclarait ne pas s'intéresser au symbole, «mais à la chose elle-même». «L'eau coule, notait-il, et vous ne vous demandez pas ce qu'elle veut dire.» Pourtant, même dans le domaine de la danse abstraite, de la danse pour la danse, l'intention de communiquer ne me paraît pas niable.



Trisha Brown Company: *Set and Reset*. Le vocabulaire chorégraphique comme objet du discours. Photo: Beatriz Schiller.

Si le chorégraphe/danseur affirme son intention de s'exprimer librement, sans intentions signifiantes, ce n'est pas uniquement «soi» qu'il veut exprimer, mais «soi» disant quelque chose. Par contre, on peut vouloir communiquer sans savoir clairement ce qu'on communique. L'art en général distingue l'intention de communiquer et la volonté de dire telle chose précise: on peut vouloir communiquer alors que le message comporte toute une part qui ne ressortit pas à l'intention.

Trisha Brown et Merce Cunningham appartiennent à cette génération d'artistes formalistes pour qui l'acte de communication prévaut sur le sens ou le contenu même de la communication. Chez ces chorégraphes, la richesse des signes, l'étendue et la complexité des systèmes qu'ils forment, la rigueur de la composition, l'équilibre des lignes et des formes dépassent infiniment l'intention première de communiquer.

Si l'on admet l'hypothèse que l'activité chorégraphique est toujours (et fondamentalement) un procès de communication (même si elle ne se réduit pas à cela), on assiste dans les procès de communication établis par Trisha Brown et Merce Cunningham à une hypertrophie des fonctions phatiques et métalinguistique. C'est-à-dire que, pour reprendre une terminologie mise au point par Roman Jakobson³, chez ces chorégraphes (représentants de tout un mouvement s'étalant sur plusieurs générations), on constate une volonté d'utiliser d'abord et avant tout le code corporel, le vocabulaire chorégraphique

3. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éd. de Minuit, 1966.



«Rêverie rhapsodique assez lâchement composée, curieusement molle et alanguie». *Chaleurs*, une chorégraphie de Paul-André Fortier. Photo: Ormsby K. Ford.

comme objet de leur discours. Dans leurs oeuvres, le langage chorégraphique est moins un moyen de communication qu'une substance possédant une existence autonome. Les chorégraphies deviennent alors des communications sans autre contenu que le fait même de communiquer et ses conditions d'exercice. Et chacune d'elles constitue un centre de référence interne. Si donc il y a référence, c'est une référence au langage lui-même pour absorber toute la signification, à un niveau irréductible de leur littéralité.

Il ne s'agit pas de définir si cela est bien ou pas, mais de constater un fait: les oeuvres de Brown et de Cunningham (et celles de Balanchine avant eux) n'ont pas de référent. Les danseurs s'aventurent dans un univers indéterminé, dans des temps et des espaces qui n'appartiennent qu'à la danse et qui ne sont en rien associés à la réalité du spectateur. Par conséquent, ces danseurs ne sont pas les sujets du discours qu'ils prononcent corporellement (le vocabulaire s'est d'ailleurs formé sans eux); ils font scintiller des mouvements sans jamais les investir d'une signification précise ou définissable: ils ne font rien de plus qu'animer un segment de cette trame de possibilités innombrables qu'est le langage corporel.

Tout à l'opposé se situe la danse-théâtre qui, pour sa part, s'appuie sur un référent, réintroduit l'idée d'un livret et d'une danse narrative. «Pour des raisons qui ont trait, dit Sally Banes, à la fois à l'histoire de l'avant-garde et à l'esprit de notre époque, les années quatre-vingts témoignent de l'urgente nécessité de reposer la question du contenu dans

les arts, et la danse n'y fait pas exception.» Alors qu'auparavant, la majorité des chorégraphes excluait tout contenu extérieur à la danse elle-même, voici que les tenants de la danse-théâtre cherchent à instituer un contenu extérieur au médium, à construire un récit par la danse.

Le retour de l'expression, l'élimination des formes traditionnelles, l'abolition d'un travail formel autoréférentiel et autocontemplateur, le bouleversement des règles et des conventions esthétiques forment le paysage de la danse-théâtre. Pina Bausch, l'initiatrice de ce courant, a donné une réponse catégorique à l'éternelle question de la signification en danse. Ses oeuvres, basées sur des expériences proprement subjectives, restituent des attitudes et des mouvements prélevés à même la vie de tous les jours, possèdent un fort contenu politique et social et, moins stylisées, moins artificielles, usant d'un vocabulaire gestuel «concret»⁴, sont susceptibles d'atteindre plus directement le spectateur.

Kontakthof, oeuvre qui date de 1978, a reçu un accueil mitigé à Montréal. Cette pièce ayant été plagiée et reproduite par une foule de tâcherons sans talent, et les spectateurs étant déjà saturés par ces innombrables succédanés, l'impact de l'original s'en est trouvé atténué. *Kontakthof* est pourtant une oeuvre de génie. Dans une salle de danse allemande, aussi sinistre et déprimante que nos salles paroissiales ou nos sous-sols d'églises, des hommes et des femmes, socialement et émotivement aliénés, essaient de combler leurs besoins amoureux et sexuels.

Si *Kontakthof* procède, quant aux personnages, d'un certain sens du typage, il s'agit toutefois moins d'un typage sociologique ou psychologique que d'un art du dessin, d'une stylisation signifiante du geste, d'une précision chorégraphique absolue. À travers des mouvements apparemment quotidiens et réalistes mais grossis, placés hors contexte, déformés par le regard subjectif de la chorégraphe et appuyés par des effets dramatiques percutants, s'insinue une phénoménologie des comportements sociaux. La galerie de personnages que fait défiler Pina Bausch, monstrueux à force de banalité et de fadeur, exprime féroce l'angoisse contemporaine, la détresse affective, la peur et l'anxiété qui paralysent ou rendent agressifs les êtres qui en sont touchés. Ce *Kontakthof*, ce lieu de rencontre (titre cruellement ironique), réunit toutes les frustrations, les obsessions, tous les complexes et les désirs refoulés qui sont les nôtres.

Mais tous les produits de la danse-théâtre n'ont pas cette valeur. Parallèlement à Pina Bausch, qui réussit à donner du sens à l'insignifiant, à présenter une vision intense et corrosive de la névrose quotidienne, de nos tabous et de nos tares, il se trouve des chorégraphes qui, comme Paul-André Fortier, désirent à leur tour dévoiler leurs univers intérieurs et imposer un langage et une esthétique bien particuliers, mais qui n'y parviennent pas.

Chaleurs est une oeuvre navrante. Rêverie rhapsodique assez lâchement composée, curieusement molle et alanguie, cette pièce met en scène deux personnages vieillissants qui, dans «le pays des mirages où les vibrations de l'air trop chaud troublent la perception», se dédoublent et se multiplient, superposant ainsi différentes visions d'eux-mêmes, différents temps et espaces qui se confondent. Même si Paul-André Fortier s'en défend, son oeuvre verse dans l'esthétisme, le symbolisme outrancier (qui frise parfois le fétichisme) et un pseudo-raffinement vaguement orientalisant sans que jamais la passion

4. Il faut entendre le terme *concret* dans le sens où il est utilisé lorsqu'on parle de musique concrète.

qu'elle dépeint ne soit imprégnée d'une quelconque volupté, de mystère ou de trouble.

Vaste monument narcissique élevé sur du vide, le spectacle *Chaleurs* pourrait être lu comme document psychanalytique (mais mon rôle n'est pas ici d'en faire une interprétation). Toutefois, en tant qu'oeuvre chorégraphique, elle ne s'affirme en rien. On peut y déceler parfois quelques jolieses d'écriture gestuelle mais gâchées par un côté trop léché, trop conscient et content de ses effets, dont les meilleurs sont d'ailleurs le plus souvent empruntés. En effet, la question de l'originalité de Fortier, de ses sources d'inspiration, se pose une fois de plus quand on voit *Chaleurs*. Fruits du hasard ou de l'affinité ressentie avec d'autres créateurs, plusieurs chorégraphies de Paul-André Fortier semblent inspirées d'autres oeuvres. Après *Lavabos*, qui ressemblait étrangement à *Tubs* de Jennifer Muller, *Assis soient-ils*, qui semblait être un repiquage du *Callas* de Reinhild Hoffmann, voici que *Chaleurs* reprend des images du *Ich Sterbe* de Diane Cotnoir, présenté l'année dernière à Portique. Ces corrélations sont douteuses, et si Fortier ne s'en dégage pas, elles risquent de mettre en péril l'authenticité du créateur.

Heureusement, Ginette Laurin, qui travaille aussi sur les rapports entre danse et théâtre, était là pour rehausser le niveau de la participation canadienne qui, avec Paul-André Fortier et Robert Desrosiers, faisait plutôt triste figure. Dans des observations sur son travail, publiées dans le numéro 32 des cahiers de théâtre *Jeu*, Ginette Laurin déclarait : «Dès qu'il y a communication avec le public, il y a rapport théâtral». C'est donc cette connivence avec les spectateurs, cette théâtralité, que Laurin explore dans ses oeuvres fortes de leur fragilité, graves à force d'humour réfléchi, profondes malgré leurs apparences de légèreté et de frivolité.

Bien servie par d'extraordinaires danseurs (Louise Bédard, aussi fabuleuse quoique mal employée dans *Chaleurs*, Kenneth Gould et Gilles Simard) en qui l'on reconnaît les caractéristiques corporelles de la chorégraphe, Ginette Laurin a présenté trois oeuvres mûries, maîtrisées, impressionnantes. Pièces acrobatiques, précises («la rythmique des échanges gestuels est toujours fixée» disait Ginette Laurin dans *Jeu*), farcies de manoeuvres risquées et stupéfiantes (comme l'était Alex!), *Crash Landing*, *Olé* et *Étude II (avec tables et chaises)* ont permis de révéler une chorégraphe que l'on savait dynamique, drôle et rafraîchissante, mais qui s'avère maintenant plus riche, plus réfléchie, plus tendre et émouvante. Ginette Laurin est peut-être riieuse, enjouée, caricaturiste à l'extérieur, mais elle est intérieurement capable de provoquer les plus grands vertiges.

en passant par la danse (post)moderne et la nouvelle danse de type néo-expressionniste

Laissons de côté Christopher House et Karen Jamieson, qui n'ont manifestement rien à dire et qui le disent mal, pour observer de plus près la production récente des représentants les plus intéressants de la danse moderne et de la nouvelle danse présents au festival. Fait à remarquer, à travers les oeuvres des Perreault, Lock, Nakajima et de Keersmaecker se profilait un mouvement caractéristique de la «sérénité analytique» de la danse postmoderne à «l'énergie brute et scandaleuse» de la nouvelle danse.

Parallèlement à un retour de la signification en danse (lié selon certains à l'affirmation du mouvement structuraliste et de la critique sémiologique) et à une réintégration des livrets (revus et corrigés bien sûr, les techniques et les modes de narration ayant évolué), on a assisté, d'une part, à une renaissance du genre autobiographique (pensons à *Niwa*) et, d'autre part, à l'émergence d'un courant dit néo-expressionniste. La description des états



Olé de Ginette Laurin. Drôle et rafraîchissant; riche, réfléchi, tendre et émouvant.

d'âme, l'expression des émotions, la reconstitution des situations se joignent à la théâtralisation de la danse (livrets, dialogues, caractérisation des personnages, etc.) pour former les bases de la nouvelle expressivité.

De plus, l'art du mouvement intègre aujourd'hui toutes les nouvelles technologies, s'assure le support d'autres médias de communication (électronique, par exemple) et accorde une plus grande place aux éclairages, aux décors ou environnements et à la musique. Alors que Merce Cunningham faisait de la danse et de la musique deux rails irrémédiablement dissociés et parallèles, des chorégraphes comme Lock, Perreault, Fortier ou Keersmaeker instituent une nouvelle association entre la musique et la danse qui, chez eux, sont inextricablement liées, systématiquement fusionnées.

S'il y a un chorégraphe fermement décidé à opérer une fusion danse/musique/technologies nouvelles, c'est bien Michael Montanaro. L'oeuvre qu'il présentait au festival, *East of Egypt*, qui est la première partie d'une oeuvre qui en comprendra quatre⁵, est d'ailleurs très représentative de sa démarche. Quoique maniérée et encore empêtrée

5. Quatre rêves qui seront interprétés par quatre compagnies différentes, dont le groupe de la Place Royale, les Winnipeg Contemporary Dancers, Montanaro Danse et une autre qui reste à déterminer.



Human Sex, chorégraphie d'Édouard Lock, présenté par le groupe LA LA LA Human Steps. La meilleure participation canadienne au festival.

dans un emploi abusif et incontrôlé du multimédia, cette pièce révélait tout de même une conception chorégraphique intéressante et un imaginaire urbain contemporain susceptible de donner naissance à des oeuvres fortes.

Issue de la collaboration entre le chorégraphe et musicien Michael Montanaro et le vidéaste Christopher Mullington, *East of Egypt entraîne le spectateur dans une énigme policière à saveur onirique* où l'environnement musical et sonore, inspiré de Robert Wilson et de Meredith Monk, tient la première place. Comme beaucoup de chorégraphes de sa génération, Montanaro privilégie le concept global (un mariage théâtre/danse/performance) à la danse elle-même. Ce qui a pour conséquence un élargissement possible de son public mais aussi, corollairement, une déception de la part des férus de danse. Noyées dans le concept, souvent mal intégrées, les danseuses, qui sont davantage ici des exécutantes, ont beaucoup de peine à s'imposer. Seul Alain Gaumond, dans un solo mieux défini, plus maîtrisé, tire son épingle du jeu, de ce grand jeu formel où les vivants circulent comme des fantômes au milieu des appareils de télévision. Mais s'il sait éviter les pièges de la mode et du formalisme à outrance, et utiliser les technologies nouvelles comme véhicule de sens, s'il parvient à résoudre le problème du déséquilibre entre la danse et son emballage, Michael Montanaro pourra sans doute, sur les traces de Wilson et des *performers* américains, donner des spectacles intéressants.

Stella du chorégraphe Jean-Pierre Perreault, à cause de l'ambiguïté de sa proposition et de sa très grande filiation avec *Joe*, son spectacle précédent, a été reçu avec indifférence

ou, pis encore, a provoqué une véritable campagne de mépris. Parce que certains critiques étrangers ont crié au fascisme, des pans entiers de spectateurs se sont ralliés à cette idée venue d'ailleurs et, sans prendre la peine de lire attentivement l'oeuvre et d'en savourer les qualités d'exécution, l'ont rejetée. Plutôt que de prendre le temps d'analyser le contenu et les failles, ils ont préféré nier leur plaisir et jeter le bébé avec l'eau du bain.

Il faut parfois se méfier des critiques européens. Ils ont encore sur l'Amérique, il ne faut pas se leurrer, un regard de colonisateur envieux, et dès qu'une oeuvre d'ici s'affirme, ils s'empressent de la glorifier naïvement pour proclamer ensuite qu'ils ont été les premiers à la découvrir et à l'apprécier; ou alors, ils la dénigrent en y plaquant une grille d'analyse inapplicable dans le contexte qui est le nôtre.

Dire de *Stella* que c'est une oeuvre de propagande fasciste, c'est s'aveugler sur les conditions socio-historiques du pays qui l'a vu naître. Comme dans *Joe*, les personnages indifférenciés et anonymes de *Stella* sont contraints à la loi du gréganisme le plus accablant. Personnages stellaires, nés de la fission d'une étoile qui était l'élément constitutif de leur existence, ils vont dans tous les sens, se rencontrent, s'entrechoquent et, à cause même de la gravité, tendent à vivre en groupes, en troupes, pour briller à nouveau...

Dans un univers où règne l'ensemble, l'unité ne peut survivre qu'en niant son individualité, qu'en acceptant de se fondre dans la foule, qu'en se résignant à n'être qu'un élément de la chaîne. Sans quoi *Stella*, l'étoile, ne brille pas. Fascisme? Plutôt le constat accablant d'un homme qui observe cet univers concentrationnaire où nous vivons tous et où, pour survivre, il faut suivre les règles, où, pour exceller, pour briller (ne parle-t-on pas des étoiles de la danse?), il faut signer des oeuvres fidèles au modèle régnant. Jean-Pierre Perreault est la première victime de son oeuvre. En dévoilant l'inconscient collectif, en parlant de la manipulation, en signant une pièce aussi forte et ambiguë que les campagnes publicitaires des Forces Armées Canadiennes, en osant manipuler une masse pour exprimer son éclatement toujours imminent et le châtement infligé aux forces rebelles, il a attiré les foudres de cette même masse, enrégimentée et docile.

Stella n'est toutefois pas sans défauts. Le malaise ressenti devant cette production réside principalement dans le fait qu'en reprenant un concept déjà établi avec *Joe*, Jean-Pierre Perreault semble avoir été impuissant à l'enrichir. Formellement, *Stella* est tout aussi magnifique et la maîtrise de l'écriture chorégraphique demeure parfaite, mais c'est quant au sens que le bât blesse. Si, comme dans *Joe*, le chorégraphe a voulu parler de l'humanité tout entière, pourquoi n'avoir employé que des femmes? Est-il possible de représenter l'humanité par des femmes alors que les femmes représentent précisément la force subversive et non alliée? S'il est hasardeux de taxer Perreault de misogynie, il y a, dans cette utilisation massive des femmes, une ambiguïté idéologique à laquelle il aurait fallu remédier. Vingt-quatre hommes sur scène auraient pu illustrer la révolte réprimée dans un monde gouverné par le statu quo et où les êtres sont autant d'automates forcés à la discipline; vingt-quatre femmes, non. Ou alors il fallait montrer leur altérité, leur différence intrinsèque, leur capacité à ébranler le système. La révolution féministe est, avec la découverte de la psychanalyse, l'événement le plus important du vingtième siècle. La subversion est aujourd'hui féminine. Elle réside dans l'altérité. *Stella* ne représentait pas cette altérité.

Mais, répétons-le, *Stella* est une oeuvre majeure. Ambiguë, mais majeure. Le courage de sa proposition, les innovations qu'elle impose (qu'il s'agisse de la sonorisation du mouve-

ment, explorée aussi par Édouard Lock, des éclairages ou de la scénographie expressionnistes), la maîtrise de l'espace, la qualité de l'interprétation (l'humilité des danseuses a été récompensée) font de *Stella* une oeuvre importante, qu'il faudrait présenter de nouveau à Montréal.

La meilleure participation canadienne à ce festival fut celle du groupe LA LA LA Human Steps, qui présentait *Human Sex*. Cette vaste métaphore sur l'amour et la sexualité, en plus de donner le ton « amoureux » du F.I.N.D., s'est imposée comme une des chorégraphies majeures des dernières années, tant au Québec qu'à l'étranger. Danse musicale qui fait intervenir le corps des danseurs dans la trame musicale et l'utilise comme caisse de résonance, danse médiatique qui intègre la technologie moderne, mais cherche en même temps à dépasser le réel télévisé ou médiatisé pour proposer l'abstraction, danse physique qui orchestre le mouvement, le déconstruit comme dans une bande animée, qui étonne en présentant des performances époustouflantes d'adresse et de virtuosité, danse métaphysique qui propose un regard clairvoyant sur les relations amoureuses au-delà des apparences brouillées du réel, *Human Sex* est une pièce percutante, violente, lucide, poignante, absolument moderne.

Obrubilés par l'enveloppe musicale, certains n'y ont vu que des effets de mode, alors qu'Édouard Lock, génial et visionnaire, y pose un regard radiographique sur l'état amoureux, sur le désespoir contemporain, sur le vertige actuel, sur l'expérience d'abandon, sur la sexualité et la place qu'occupe le corps aujourd'hui, sur les pulsions de vie et de mort. Dans un commentaire récent sur le film *l'Amour braque*, Michel Chion écrivait : « Les personnages de Zulawski sont en effet traités comme des billes de flippers qui se cognent partout, le plus grand nombre de fois possible, mais qui ne manquent pas tout de même de subir l'attraction d'une loi simple, celle de la gravité qui les attire inmanquablement vers le bas. »

Ainsi en est-il des personnages de Lock. À la différence qu'ils se relèvent toujours. Dans un vertige chorégraphique, une tornade à l'épicentre de laquelle se trouve une région calme et tranquille, les corps de Marc Béland, Carole Courtois, Claude Godin et Louise Lecavalier, lourds et légers, massifs et fragiles, masculins et féminins, se butent les uns contre les autres, s'arc-boutent, se livrent à une gymnastique d'une précision exemplaire (on pense aux modèles chorégraphiques codifiés de l'Orient), répètent les mêmes mouvements de base et quelques variations jusqu'à l'émergence du tragique.

Human Sex est une expérience dionysiaque, une expérience cathartique menée jusqu'aux limites physiques, une cérémonie rituelle, une mise en forme corporelle des élans émotifs et spirituels qui vise à analyser les profondeurs de l'expérience amoureuse. Il faudra revenir sur cette production inoubliable qui ouvre sur des réflexions fondamentales.

Du groupe londonien Second Stride, je n'ai vu que le premier spectacle, *Further and Further into Night*, une pièce précise, austère et rigoureuse née de la collaboration du chorégraphe Ian Spink avec le compositeur Orlando Gough et le scénographe Antony McDonald. Adaptation libre du film *Notorious* d'Alfred Hitchcock, on y retrouvait les grands traits de ce mélo d'espionnage joué par Cary Grant et Ingrid Bergman, racontant

« Un corps intime, privé, aveugle, inconscient, un corps transfiguré par la lumière intérieure. » *Niwa* de la Muteki Sha Dance Company.



l'histoire de la fille d'un espion allemand au service d'un agent américain, qui se fait épouser, pour le surveiller, par un agent nazi qui l'empoisonne lentement.

Jouant sur les rapports danse/théâtre/cinéma, *Further and Further into Night* est une sorte d'*Année dernière à Marienbad* chorégraphique; une espèce de géométrie ordonne, dans le lieu clos d'une chambre d'hôtel aux lignes rigides, des personnages du grand monde, qui tournent en rond comme des valseurs en smoking et en robe longue, empruntent des gestes au film, les répètent tous, simultanément ou, selon certains intervalles, de façon évasive et lancinante. Un exercice de style où l'on s'amuse à reprendre certaines scènes-clés du film (la tasse de café empoisonné, la femme qui s'évanouit, etc.), à manipuler les références au cinéma des vamps avec visages en gros plan et expressions étonnées. Une entreprise intéressante mais limitée.

Les deux plus grands spectacles de ce premier Festival International de Nouvelle Danse ont été sans contredit *Niwa* de la Muteki Sha Dance Company et *Rosas Danst Rosas* du groupe belge Rosas. Ces deux productions prestigieuses permettaient une rencontre *au sommet* de l'Orient et de l'Occident.

En rupture avec la danse contemporaine occidentale ainsi qu'avec le nô, le kabuki et le nihon-buyo, «danse-théâtre au symbolisme trop traditionnel et, par le fait même, trop éloigné de la réalité quotidienne du Japon d'après-guerre», le buto est né d'une volonté d'exprimer la situation socio-politique et la mentalité de cet après-guerre. Mode d'expression à la fois physique et philosophique, le buto veut explorer les profondeurs du corps, dissimulées sous plusieurs couches sociales et esthétiques, recherche les archétypes enfouis dans le corps par les comportements sociaux et les habitudes.



Rosas danst Rosas du groupe Rosas. La chorégraphe Anne Teresa de Keersmaecker, une artiste prodigieuse, la Jean-Sébastien Bach de la danse actuelle. Photo: Jean-Luc Tanghe.

Niwa (le jardin), créée à Tokyo en 1982, est le long cheminement intérieur d'une femme désireuse de retrouver le jardin de son enfance, de retrouver ce territoire poétique fait de réminiscences pour ensuite renaître et refaire le parcours de sa vie. Chaque scène du spectacle, porteuse de significations symboliques souvent indéchiffrables, est un pas de plus vers la redécouverte que fait d'elle-même la chorégraphe.

Mise en scène du souvenir (souvenirs liés non pas tant à des anecdotes qu'à des qualités d'énergie), *Niwa* se dépouille du sens et de la forme pour exprimer l'énergie individuelle libérée par la conquête/connaissance de soi. À travers des mouvements infiniment précis et intenses, Natsu Nakajima tente de montrer les détails de l'expression pour faire apparaître les sources cachées de l'inconscient, de toucher la réalité, la vérité des formes authentiques et pures, de retrouver l'identité individuelle du corps et de l'être. De la même façon, le spectacle se dégage de tout artifice (éclairages, costumes, décors, etc.) pour privilégier le corps des deux danseuses (qui jouent le même rôle, représentent la même personne), un corps non pas social mais intime, privé, aveugle, inconscient, un corps transfiguré par la lumière intérieure.

Une représentation dense et sobre comme un haï kaï, rigoureusement stylisée, pure et réfléchie, savamment composée. Une représentation au ton méditatif et contemplateur, possédant une indéniable valeur picturale. Une représentation exceptionnelle qui transforme le monde en une riche matière poétique.

Du côté occidental, avec une approche toute différente, *Rosas Danst Rosas* impressionnait tout autant. En mathématicienne de la danse, Anne Teresa de Keersmaeker procédait, dans ce spectacle, à une véritable exécution (par la décomposition) du langage chorégraphique. Cette exécution-décomposition de la danse s'opérait à travers un questionnement du mouvement au niveau sériel. La chorégraphe, comme d'autres avant elle, introduit donc, dans son spectacle, quelques éléments chorégraphiques simples, quelques gestes tirés du quotidien, qu'elle reprend ensuite, dans des réseaux de formes géométriques bien précis et ce, jusqu'à l'épuisement total de la donnée.

Rosas Danst Rosas s'impose donc comme la chorégraphie sérielle par excellence. Anne Teresa de Keersmaeker élabore (et transmet par le corps des quatre danseuses) près de deux heures de séries qui justifient la validité du mouvement par le nombre de fois qu'il est répété et s'affirment comme des formulations mathématiques dont la froideur et la rigidité ne vont toutefois pas sans une forte charge émotive.

Ce phénomène de la série minimale, popularisé en musique par Steve Reich ou en littérature par Robbe-Grillet ou Beckett (voir *Watt*), pourrait trouver son expression fondamentale dans cette description: «Une première partie puis d'autres par-dessus autant de fois qu'il le faut ou une première un deux trois ou quatre une deuxième deux trois quatre ou un une troisième trois quatre un ou deux une quatrième quatre un deux ou trois autant de fois qu'il le faut». ⁶ Il s'agit ni plus ni moins d'un travail chorégraphique orienté dans la voie-limite de la déconstruction *systematique* du mouvement.

Oeuvre d'une architecte pour qui toute construction procède de la raison mathématique et s'accomplit dans un heureux équilibre de combinaisons, oeuvre qui opère la fusion entre l'abstraction pure et l'expressivité, *Rosas Danst Rosas*, austère et rigoureuse com-

6. Samuel Beckett, *Comment c'est*, Éd. de Minuit, 1961, p. 137-138.



Cercle vicieux. Dulcinée Langfelder, chorégraphe et interprète. Photo: Paul Martens.

position, exécutée avec charme et humour, révèle une artiste prodigieuse, douée d'une féconde imagination pour la mise au point de ses combinaisons et la manipulation des unités vivantes de son singulier système. Anne Teresa de Keersmaecker n'est rien de moins que la Jean-Sébastien Bach de la danse actuelle.

en parallèle: tangente

Si le Festival International de Nouvelle Danse a réuni des noms prestigieux dans sa programmation officielle, il a aussi permis à des chorégraphes d'ici, qui n'avaient pas été retenus dans la sélection officielle, de présenter leurs oeuvres récentes aux festivaliers, à Tangente, en toute fin de soirée. Tous ces jeunes chorégraphes n'ont pas offert aux spectateurs (d'ailleurs nombreux) des oeuvres de génie, mais au moins trois grands moments sont à retenir.

L'ivraie? Massimo Agostinelli, Janet Oxley, Louis Guillemette et Pierre Blackburn, dont les oeuvres ne méritent pas qu'on s'y attarde. Les laissés pour compte? Lise McLellan, Julie West, Andrew Harwood et James Saya que je n'ai malheureusement pas vus. Le bon grain? Catherine Tardif qui, encore très jeune, démontre un talent plus que prometteur, Dulcinée Langfelder et, surtout, Daniel Soulières.

D'abord, Dulcinée Langfelder. Le cercle est à Dulcinée Langfelder ce que le cube est à Georges Molnar: un outil de recherche sans cesse réinterrogé, une énigme à résoudre et autour de laquelle tourne sans cesse la chorégraphe. La perfection invincible du cercle et une relation intime prolongée avec une grande boucle de plastique sont à l'origine de cette représentation en solo. Ce *Cercle vicieux* a été donné à plusieurs reprises au cours des dernières années (aux deuxième et troisième Festivals de créations de femmes, à Tangente et dans différents festivals) avant de connaître cette dernière version.

Soucieuse sans doute de donner à son exercice une forme plus attrayante, Dulcinée Langfelder a travaillé l'enrobage, s'est adjoint la collaboration d'un concepteur visuel, d'un musicien, d'une metteuse en scène pour livrer un produit qui soit séduisant. Malheureusement, tout cet enrobage affaiblit au contraire le spectacle. Des textes inutiles, faibles ou redondants, une théâtralisation boiteuse, des diapositives et des chansons (de Kurt Weill) dont le rapport au thème du cercle reste énigmatique, tout cela nous fait regretter la simplicité et le dépouillement qui étaient la marque des différents stades précédents. Mais si Dulcinée Langfelder n'a pas évité les pièges du multimédia et si elle est une piètre performeuse, elle n'en demeure pas moins une mime exceptionnelle, et le travail qu'elle effectue autour du cercle, aussi vicieux soit-il, reste riche et pertinent.

Pour clore ce compte rendu du F.I.N.D. et à défaut d'avoir pu rendre justice à tout le monde, j'aimerais ici souligner la présence d'un grand homme dont la participation exceptionnelle a passé presque inaperçue: Daniel Soulières. Fragile et émouvant dans *le Jet d'eau qui jase*, une chorégraphie qu'il a signée, il y a quelques années, avec Monique Giard, il a été bouleversant dans *À propos d'un grand homme*. Dans ce solo empreint de spiritualité, il s'est avancé vers nous, vêtu d'une robe/soutane noire, habité par des rythmes primitifs et un chant incantatoire, pour célébrer un rituel amoureux et sacré. L'homme qui se coupe la langue ou à qui on refuse la parole, l'homme qui prêche dans le désert et qui cherche dans la solitude, tel est ce grand homme dépeint par Soulières et à qui il prêtait son corps avec une présence, une impudeur, une élévation de sentiments qui font de lui un personnage dont la grandeur n'a d'égale que celle de l'homme à qui s'adressent ses louanges. Il faudra, lors de la prochaine édition du Festival International de Nouvelle Danse (qu'on souhaite prochaine), intégrer l'une de ses oeuvres à la programmation officielle.

stéphane lépine *

* Ce texte a été publié dans le magazine de la danse *Ré-flex*, n° 24, décembre 1985, janvier-février 1986, p. 8 à 22. N.d.l.r.