

PER

H-78

CON

1992

herbes rouges



Corps-témoin 2

Bilan de la danse 1991

ISSN 0441-6627

ISBN 2-89272-073-7

Direction :
François Hébert
Marcel Hébert

Administration :
Josée Gill

Adresse : C. P. 81, Succ. E, Montréal (Québec) H2T 3A5

Distribution :
Diffusion Dimedia inc.
539, boulevard Lebeau
Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2
Tél: (514) 336-3941

La revue *les herbes rouges* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada, par le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.

La revue *les herbes rouges* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).

Dépôt légal : deuxième trimestre 1992, Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

© Les Herbes rouges, 1992

S O M M A I R E

PRÉSENTATION

Aline GÉLINAS 1

LES ŒUVRES

Une talentueuse qui se fait entendre
de la danse

Corps-témoin

Bilan de la danse 1991

Les Grands Danseurs du monde

ENAYAT 17

Les Grands Danseurs du monde

Le Festival international

de Nouvelle Danse

BOGUE OUBAKINE 24

Des pas dans le mouvement

La Danse et l'Écriture de l'œuvre

Quelques notes

ALBANE MARTIN 44

À propos de... C'est, Les Bords du monde

le monde

MARIE FAUCHER 53

POLITIQUE

La danse, est-elle politique?

une danse sans voix

PIERRE DE VERNER 79

L'INTÉRIEUR DES CHOSES

Quand le corps se fait objet

de la danse

GUILLAUME LEBLANC 84

Le corps et la danse

PIERRE LEBLANC 85

La danse de l'œuvre

BOGUE OUBAKINE 86

La danse et la danse

BOGUE OUBAKINE 87

Conversations et collaborations

BOGUE OUBAKINE 88

Directrice : Aline Gélinas

1987-1988

1987-1988

Corps-témoin

Bilan de la danse 1991

Présenté par

Muriel Lefebvre

Adaptation de

Marie Lefebvre

Alain C. P. St. Denis, Marie Lefebvre (éditeurs) 1991

Distribution:

Diffusion Canada Inc.

519, boulevard Lacombe

Saint-Léonard (Québec) H1V 1S2

Tél. (514) 350-1000

La revue *Les herbes rouges* est administrée par le Comité de gestion de la revue, par le Comité de gestion de la revue, et par le Comité de gestion de la revue. La revue *Les herbes rouges* est administrée par le Comité de gestion de la revue, par le Comité de gestion de la revue, et par le Comité de gestion de la revue.

La revue *Les herbes rouges* est administrée par le Comité de gestion de la revue, par le Comité de gestion de la revue, et par le Comité de gestion de la revue.

GV

1783

C67

1992

Directrice: Aline Gélina

S O M M A I R E

PRÉSENTATION Aline GÉLINAS 5

LES ŒUVRES

Une saison qui augure bien du devenir
de la danse Linde HOWE-BECK 7

Les Grands Ballets Canadiens,
saison 1990-1991 Kathryn GREENAWAY 17

Entre culottes belges et sceptre japonais,
le Festival international
de Nouvelle Danse Serge OUAKNINE 24

Sur les traces du mouvement :
La Déroute et Carnets de traversée,
Quais Ouest Andrée MARTIN 44

Mirador-Mi-Clos, Les Bois dormants,
fictions Martin FAUCHER 53

POLITIQUE

La danse, cet art itinérant,
aura-t-elle enfin un abri ? Pascale BRÉNIEL 59

L'INTÉRIEUR DES CHOSES

(Petits) propos sur la relation
danse et musique Gaétan LEBŒUF 64

La face cachée de la lune Pierre LAVOIE 73

Théâtre de l'univers Silvy PANET-RAYMOND 80

Braise blanche Louise BÉDARD 83

Collaborateurs et collaboratrices 98

S O M M A I R E

PRESENTATION

Alain DELMAS 2

LES OUVRIS

Une maison qui négocie avec les ouvriers

Marie GOWE-RECK 7

Les Grands Bâtiments Canadiens

Kathryn GREENAWAY 17

Entre ouvriers belges et ouvriers japonais

Benoît QUAKINE 24

Le Festival international

de Nouvelle-Découverte

Sur les traces du mouvement

André MARTIN 44

La Démocratie et le mouvement

ouvrier

Maria PAUCHER 52

Revue de la C.G.T. aux États-Unis

édition

NOTES

La question des notes

Francis BERNIER 59

Notes de la C.G.T. aux États-Unis

LE MEILLEUR DES CHOSÉS

Le meilleur des choses

Gérard LEBLANC 64

Le meilleur des choses

Philippe LAVOIE 73

Le meilleur des choses

Stéphane LAFONT 80

Le meilleur des choses

Louis MÉRIS 83

Le meilleur des choses

Index 84

Conseils et collaborations

Index 84

Index 84

PRÉSENTATION

Par essence, la danse nous file entre les doigts ; après la représentation, il ne reste plus que le souvenir de ce que l'on a vu ou entendu, ou peut-être plus précisément, le souvenir de ce que l'on a ressenti, de ce que l'on a pensé en regardant, en écoutant, et qui nous le rappelle. Pas d'objet, pas de partition, pas de texte. Des captations parfois, c'est tout récent, et ce n'est déjà plus la danse, mais sa médiatisation, qu'il s'agisse d'un document d'archives ou d'une œuvre autre, film ou vidéo. Inlassablement, pourtant, l'on tente de lutter contre la nature de la danse et de la retenir et, bien imparfaitement, de traduire dans la langue écrite ou parlée ces expériences uniques, celle de sa création, celle d'en avoir été témoin.

Corps-Témoin revient tous les ans, question de faire arrêt sur l'image, de donner l'opportunité à des critiques dont c'est le métier, mais également à des concepteurs et à des créateurs, de l'intérieur de la danse ou des disciplines connexes, d'écrire sur cet art évanescent tel qu'il se pratique à Montréal ces années-ci.

Dans cette seconde édition de *Corps-Témoin* qui porte sur l'année 1991, deux critiques anglophones montréalaises, Linde Howe-Beck et Kathryn Greenaway, réfléchissent sur la saison telle qu'elle leur est apparue. Serge Ouaknine, homme de théâtre, écrivain, artiste visuel, a bien voulu s'immerger corps et âme dans la nouvelle danse internationale le temps d'un festival, et rendre compte de cet art qui se construit depuis dix ans peut-être et qui dit si bien la conscience du monde en cette fin de millénaire et de postmodernité. Andrée Martin, artiste et critique spécialisée dans les rapports entre la danse et l'image, s'attarde à analyser deux films, signés respectivement Rodrigue Jean, et Harold Vasselin et Johanne Charlebois. Martin Faucher, metteur en scène et comédien, parfois danseur, écrit pour

sa part une fiction inspirée des trois personnages de *Mirador-Mi-Clos*, une chorégraphie de Danièle Desnoyers, et nous fait part de ce qu'en lui *Les Bois dormants*, de la même chorégraphe, ont éveillé. Pascale Bréniel rappelle le différend qui a opposé Tangente et la direction de l'Agora de la danse au sujet de l'occupation de la petite salle de ce nouveau lieu de diffusion qui ouvrait ses portes en avril dernier.

Gaétan Lebœuf, compositeur (auteur, interprète et écrivain), parle des rapports étranges qui lient la danse et la musique depuis que l'une n'est plus l'obligée de l'autre. Pierre Lavoie, régisseur, évoque un métier discret au point de ne se laisser percevoir des profanes que lorsqu'il est mal exercé.

Enfin, Silvy Panet-Raymond nous livre une méditation poétique sur la façon dont la danse vient au corps des femmes, et Louise Bédard reconstitue le journal de bord d'une œuvre majeure, *Braise blanche*, créée au Centre national des arts d'Ottawa à l'automne 1990 et présentée au Centre Saidye Bronfman en mars 1991. Trop peu vue, et, espérons-le, en voie d'être reprise, *Braise blanche* évoque la tuerie de Polytechnique, dans le respect de toutes les douleurs et avec la puissance créatrice d'une chorégraphe-interprète en pleine possession de ses moyens.

Aline GÉLINAS

LES ŒUVRES

LINDE HOWE-BECK

Une saison qui augure bien du devenir de la danse

À Montréal, la danse postmoderne devient de plus en plus exigeante envers le public. Celui-ci ne peut plus s'attendre simplement à de « belles sorties propres » en allant au spectacle. Le privilège de pouvoir s'offrir un billet n'est plus un gage de divertissement. Montréal est la capitale de l'"angst" depuis un certain temps déjà, mais il semble que la danse de qualité qui s'y crée donne la chance à ceux et celles qui la soutiennent d'exercer les muscles de leur intellect, tout en s'exposant à un déferlement d'émotions.

Il semble qu'enfin la danse postmoderne ait repris le dialogue avec le public. Entre autres, parce que l'expérience de la création mène à une plus grande maturité artistique. En fait, les publics se sont formés en même temps que les artistes de la danse : étant davantage exposés à la nouvelle danse, ils s'y sont faits plus sensibles et plus critiques, ce qui en retour a nourri les artistes, qui ont pu alors faire reculer les frontières de leur art.

La danse qui plaît à Montréal est parfois difficile d'accès. Souvent symbolique, sa trajectoire peut être ambiguë dès le départ. Les spectateurs doivent s'attendre à recevoir des messages qui peuvent sembler à prime abord contradictoires. La danse peut être difficile à décoder. Il ne faut pas s'y aventurer l'estomac trop chargé, avec un mal de tête ou trop préoccupé par ses problèmes personnels. Ce sont



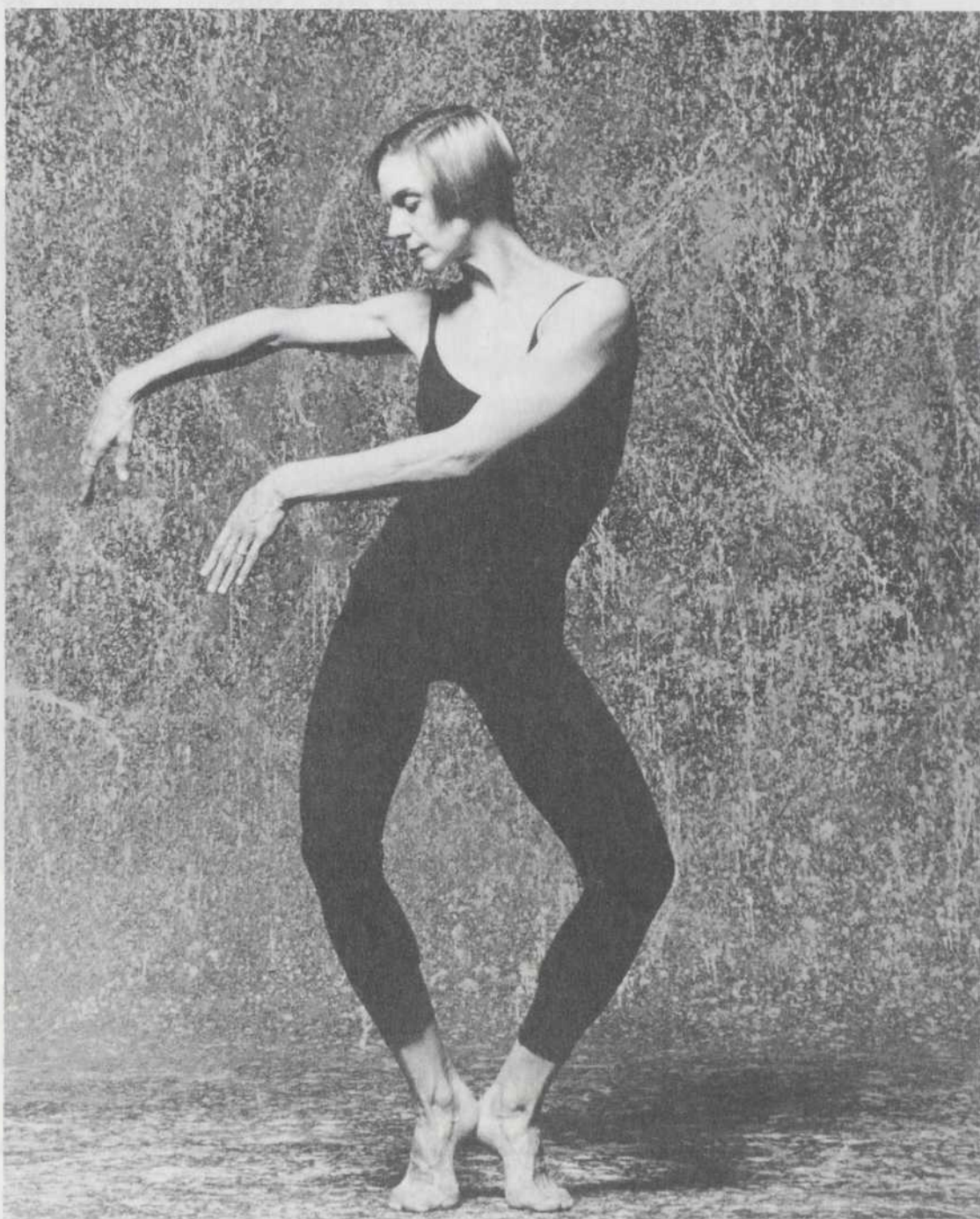
Julie West dans *Gnomon* (photo de Alan Leonard).

souvent les chorégraphes les plus expérimentés qui proposent aux spectateurs les tâches les plus ardues — et les plus gratifiantes.

Alors que la communication devrait être l'objectif premier de la danse, elle ne livre pas toujours la marchandise. Mais heureusement, depuis une décennie, la danse montréalaise comprend mieux sa finalité. De janvier à juin 1991, on a pu assister au défilé de tout ce qui est nécessaire pour assurer le devenir de l'art : l'action soutenue des chorégraphes néophytes, l'apparition sporadique de quelques chorégraphes qui montent, et la performance ponctuelle des Montréalais qui se sont signalés sur la scène internationale — et le nombre en est étonnamment élevé.

Quelques visiteurs étrangers ont apporté un vent de fraîcheur, sinon de légèreté, à la saison dernière : je pense au duo de comédie de Connie Heggen et Frans Poestra, des Pays-Bas, dont le spectacle *La Vache qui rit* présenté à Tangente m'a fait littéralement me tordre de rire. Sinon, si l'on excepte le ballet, la plupart des spectacles présentés appartenaient manifestement au créneau de la danse expérimentale, ou de la nouvelle danse, genre que l'on ne peut aborder qu'en considérant les paramètres qu'elle s'est elle-même fixés. Le bassin des nouveaux jeunes chorégraphes est apparemment inépuisable : ils produisent avec plus ou moins de bonheur, mais en dédaignant trop souvent la technique, tout en espérant créer l'événement qui les mènera à la célébrité. Les chorégraphes plus expérimentés, qui depuis longtemps tracent les marques de leur singularité, ont bien évolué pour la plupart et approfondi leur recherche.

C'est au cours de la saison dernière que fut inaugurée l'Agora, ce complexe de deux salles de spectacle situé sur la rue Cherrier. Tangente a pour sa part célébré son dixième anniversaire, cet organisme qui se porte à la défense de la liberté et qui, au nom de la démocratie, a lancé sur les scènes montréalaises une pléthore d'aspirants chorégraphes, contribuant ainsi, en volume du moins, à faire de Montréal la capitale de la danse au Canada. Autrefois marginale, maintenant une institution de la nouvelle danse, la philosophie de Tangente est de soutenir même les plus humbles esquisses, avec comme résultat de remarquables découvertes et d'inévitables désastres. Plusieurs artistes ont été accueillis l'année dernière sur la scène de la Bibliothèque nationale, parmi lesquels, avec beaucoup



Peggy Baker dans *Inner Enchantments* de Molissa Fenley (photo de Cylla Von Tiedemann).

d'à-propos, le Groupe de la Place Royale, d'Ottawa, qui avait fait ses débuts sur cette même scène vingt-cinq ans plus tôt.

Mais qu'importe les scènes ou les programmeurs, quelques spectacles resteront dans la mémoire. Comme à l'habitude, la saison a pris de l'envergure vers sa conclusion, et les meilleurs spectacles s'éclipsaient les uns les autres juste avant que l'été ne vienne faire cesser les activités.

Il me semble que les danseuses solos — et d'excellentes — se firent plus nombreuses. Julie West s'est montrée plus sereine, Peggy Baker amorçait une nouvelle carrière, Margie Gillis consolidait ses acquis. Mais Marie Chouinard, la plus flamboyante et la moins sage d'entre toutes, n'a même pas dansé : elle était parmi les spectateurs le soir de la création de sa première œuvre de groupe.

West, Gillis et Baker ont peu en commun sinon la maturité. Julie West, une danseuse menue et musclée installée à Ottawa, dotée d'une solide formation, a derrière elle des années de chorégraphie abstraite et animée par la révolte. Elle a dansé *Gnomon* à la Bibliothèque nationale en avril dernier.

Quelle différence d'avec ses œuvres précédentes ! *Gnomon* marquait son retour aux arts visuels avec un décor composé de sept toiles peintes couleur de sable, qui lui ont inspiré une danse à mille lieues des mouvements frénétiques, froids et géométriques qu'elle privilégiait auparavant. Elle donnait vie aux détails de son œuvre plastique par de petits gestes rapides et elle sculptait l'espace avec assurance et précision, sans violence. La performance de West était séduisante et la réconciliation d'avec son art tout à fait bienvenue et prometteuse.

Peggy Baker n'est pas chorégraphe. Mais c'est une danseuse puissante, d'un charisme tel que l'on se sent privilégié de l'avoir vue danser.

Originaire de New York, installée à Toronto, Baker a fait ses débuts montréalais en février dernier dans des œuvres de Mark Morris (elle avait dansé avec Baryshnikov et quelques autres dans le White Oaks Project dirigé par Morris l'année précédente), de Molissa Fenley et de Paul-André Fortier. Sa taille impressionnante, sa blondeur et sa superbe musculature servaient particulièrement bien le très difficile *Inner Enchantments* de Molissa Fenley, qui, selon moi, ouvre de nouvelles perspectives dans l'œuvre de ce chorégraphe.



Les Trous du ciel de Marie Chouinard (photo de Ormsby K. Ford).



Louise Bédard, Michel Boisclair, Mark Shaub et Catherine Tardif dans *Îles* de Jean-Pierre Perreault (photo de Michael Slobodian).

Ten Suggestions, une pièce de Morris dansée en pyjama rose, empreinte de maniérisme, ne lui allait pas si bien, non plus que *Non coupable*, de Fortier. Même si elle est indéniablement la mieux formée des danseuses qui l'ont interprétée, Baker devra explorer plus à fond les composantes émotives de cette œuvre chorégraphique.

Et Margie Gillis, la petite chérie des Montréalais? Bien entendu, le programme-anniversaire qui célébrait ses seize années de carrière comportait tout ce qui fait son image, les hanches qui tangent, les bras qui ondulent, les sauts de dauphin. Mais malheureusement, la Reine de Cœur, à qui l'on avait l'habitude de reprocher d'en donner trop, a appris à se retenir — l'on peut présumer qu'il s'agit maintenant pour elle de préserver son énergie afin de pouvoir danser encore longtemps. C'est en effet un problème auquel la généreuse Margie est désormais confrontée sans l'avoir résolu. Cependant, rien encore ne peut se comparer aux convulsions, aux effondrements discordants et douloureux de *Broken English*.

L'absence de Marie Chouinard sur scène fut une surprise de taille. Sa première œuvre de groupe fut un Événement, É majuscule. Et pour ajouter au plaisir, *Les Trous du ciel* fut créée sous les meilleurs auspices, dans le cadre du remarquable Festival de théâtre des Amériques en mai dernier.

Inspirée par une légende inuit à propos d'une déesse prisonnière de l'océan, *Les Trous du ciel* prolonge sa fascination pour le rituel par le biais d'un groupe imaginaire d'êtres primitifs dans la succession de leurs jours et de leurs nuits. Vêtus de tuniques nouées à l'entre-jambes, les pieds enroulés de chiffons, les cheveux relevés en chignon, de longues mèches de poil pendant librement de leurs aisselles, les sept danseurs et danseuses haletaient, grognaient, feulaient dans des micros sans fil, créant ainsi des motifs sonores qui prenaient l'allure d'un langage.

Tout à fait anti-spectaculaire — ce qui est étonnant de la part de Marie Chouinard — *Les Trous du ciel* offrait un regard privilégié sur une culture primaire et fragile qui pourrait appartenir à notre passé collectif. Le sens ludique de Chouinard était perceptible même dans les séquences les plus graves. Certaines conversations rappelaient les jeux de gorge des Inuits ou les hurlements d'un loup à la lune. Mais le ton était toujours respectueux, ce qui en faisait comme un hymne à l'humanité.

Les Trous du ciel était magnifiquement magique et mystique. La pureté qui se dégageait des innocentes chamailleries (le souffle des danseurs et leur voix composaient la trame sonore en direct), le sens de la solitude nordique évoquée par de longs équilibres et les visages renversés buvant la lumière, tout cela faisait songer à un passé infiniment lointain, à un avenir se prolongeant à l'infini devant soi. Des mois plus tard, je conserve un souvenir très clair, très vif des *Trous du ciel*, l'œuvre-témoignage d'une chorégraphe remarquable, d'une rare qualité.

Le rituel est également à la source d'autres œuvres de chorégraphes montréalais, dont *Îles*, de Jean-Pierre Perreault, créée en mars dernier à la Place des Arts. Mais la communauté des danseurs aux vêtements de couleurs ternes, souliers lourds aux pieds, était tout sauf en paix avec un environnement luxuriant. Quatre toiles de fond traversées de taches de couleur comme autant de paysages, les sols créés par Perreault, étaient pris d'assaut à répétition par des groupes, des couples, des danseurs solitaires.

L'aliénation demeure le thème premier de Perreault, qui, dans *Îles*, a donné un peu plus de liberté à ses danseurs, et des mouvements un peu moins tendus que dans ses œuvres précédentes. Ils s'ébattaient encore lourdement, dans une manière de frénésie maladroite, générant des rythmes de plus en plus complexes avec les pieds et les mains, rythmes qui se répercutent à peine dans leurs visages inexpressifs. Même un solo explosif dansé par l'excellente Louise Bédard ne réussit pas à disperser l'impression d'engourdissement, de désolation émotive. Il n'aurait pas dû y avoir d'entracte, car l'effet d'accumulation qui renforce l'impact des œuvres de Perreault était ainsi rompu.

Dans la foulée des néo-expressionnistes, Paul-André Fortier réussissait avec l'envoutant *Les Males Heures* une heureuse intégration des éléments du spectacle : éclairage, scénographie, son et mouvement. Tout à la fois très drôle et très émouvant, cette œuvre autobiographique obligeait les spectateurs à sonder leur propre psyché en regardant Fortier lutter contre la sienne. *Les Revenants*, une œuvre exquise et mystérieuse créée par la Japonaise Natsu Nakajima pour Montréal Danse, opérait sur un plan onirique mais s'insinuait dans l'esprit exactement de la même manière.



Marc Boivin et Carole Courtois dans *Train d'enfer* (*Broken Wings*) de Ginette Laurin (photo de Cylla Von Tiedemann).

Dans un tout autre registre mais avec une égale réussite en ce qui concerne l'intégration des éléments scéniques : musique, effets sonores et visuels, on peut noter *Le Temps perdu de Zman Doe*, conçue et chorégraphiée par Michael Montanaro. Si on le compare exclusivement aux œuvres au lourd symbolisme pratiquées par nombre de ses collègues, *Zman Doe* peut sembler simpliste : imaginez, il s'agit d'un conte de fée, avec, oui, une fin heureuse et même une trame narrative facile à comprendre !

Dégagés de la nécessité d'effectuer de l'acrobatie mentale, les spectateurs pouvaient se concentrer sur les relations personnelles qui étaient le propos de la pièce et admirer la façon inventive avec laquelle les danseurs semblaient apparaître et disparaître dans les vidéo et les diapositives, et dont ils disaient les textes en parallèle avec le montage sonore.

Des œuvres comme l'exubérant *Train d'enfer* d'O Vertigo, qu'il aurait fallu commenter également, *Zman Doe*, *Îles*, etc., témoignent, en une saison de quelques mois, de la diversité des talents qui s'épanouissent à Montréal. Leurs créateurs font office de modèles, et, c'est à espérer, de guides pour la jeune génération. Ce qui augure bien du devenir de l'art.

(Traduit de l'anglais par Aline Gélinas.)

KATHRYN GREENAWAY

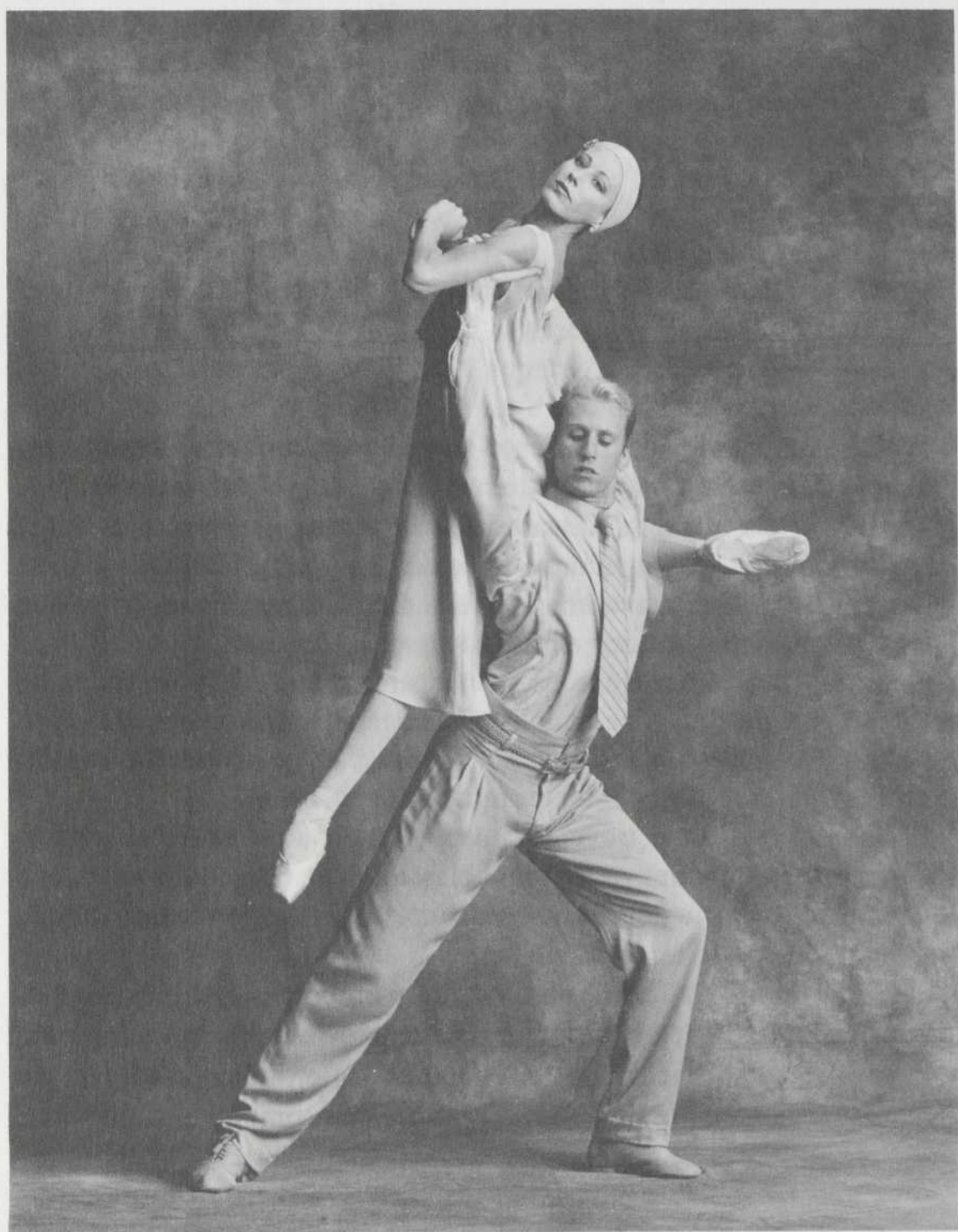
Les Grands Ballets Canadiens, saison 1990-1991

La compagnie, en sa trente-quatrième année d'existence, ne célébrait l'an dernier aucun anniversaire particulier, mais la programmation a tout de même suscité le type de réflexion et de bilan que l'on fait généralement aux années charnières. C'était le moment de juger des fruits du travail du nouveau directeur artistique, Lawrence Rhodes, qui livrait là sa première saison complète. Et, à la fin de celle-ci, c'était le moment de porter un regard rétrospectif et de réfléchir aux destinées de la compagnie, rassuré par le constat de ce qu'elle s'en tirait avec tous les honneurs en ce qui concerne l'interprétation du répertoire contemporain et néoclassique.

En effet, c'est à travers l'interprétation sans faille et parfois même éblouissante des œuvres néoclassiques et contemporaines que la compagnie a pu définir une identité artistique marquée par la pureté et la simplicité.

Les Grands Ballets Canadiens ont reçu en partage tous les éléments qui pourraient en faire une compagnie de ballet contemporain du plus haut calibre. Ils ont des racines ballettiques solides et un dynamisme contemporain à toute épreuve : une combinaison gagnante qui trace les voies de l'avenir.

Cependant, il y a encore un obstacle. On pourrait être porté à croire que ceux qui ont en main les destinées de la compagnie souffrent de courte vue. Pendant des années, on nous a répété que la compagnie est à la recherche de son identité et d'un créneau, alors que, curieusement, elle l'occupe depuis toujours.



Leslie Jonas et Kevin Irving dans *The Heart of the Matter* de James Kudelka (photo de David Cooper).

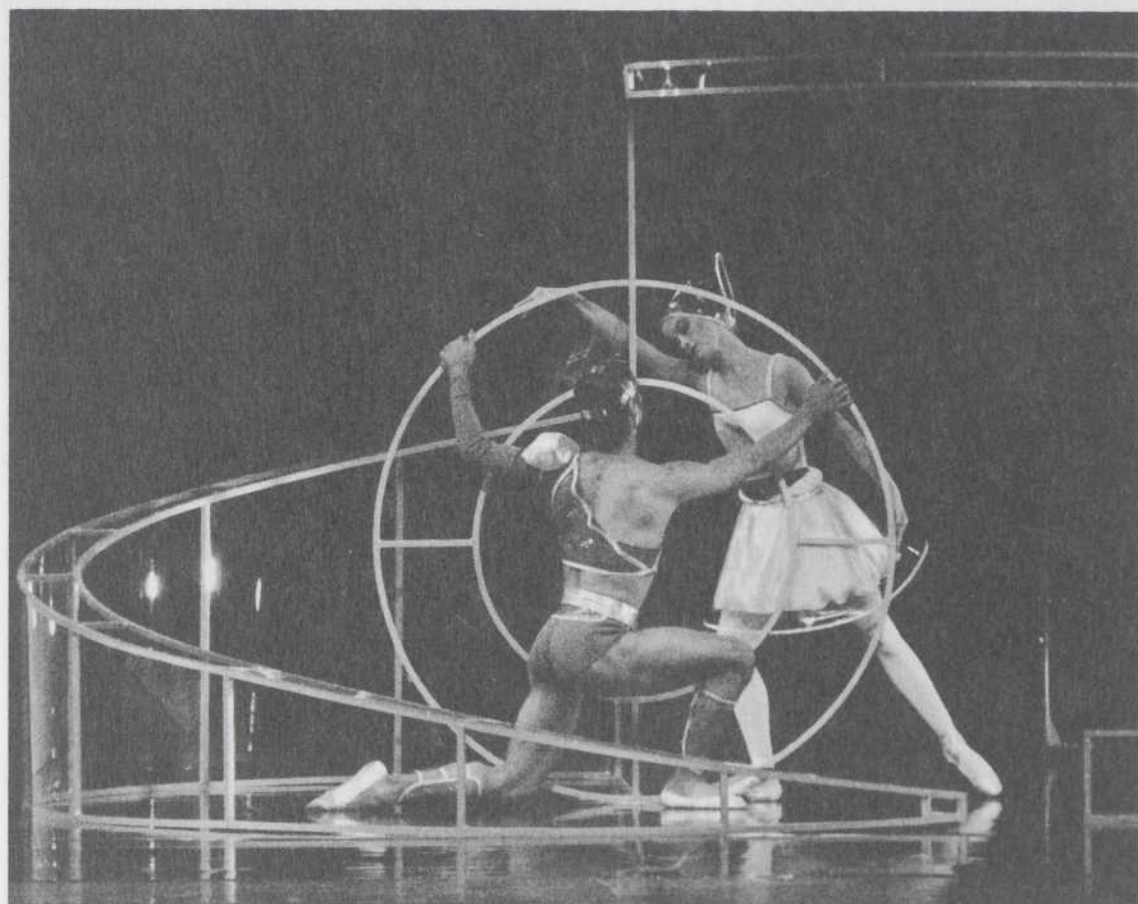
Depuis que *Carmina Burana* a propulsé Fernand Nault sur la scène internationale en 1966, depuis *Tommy* en 1970, depuis aussi les audacieux et séduisants *Time out mind* et *Tam ti Delam*, chorégraphiés par Brian Macdonald en 1973 et 1974. James Kudelka a pris le relais en 1983 avec *In Paradisum*, avec *Heart of the Matter* en 1986 et en 1991 encore avec *Désir*. Dans la même veine, *Jardi Tancat* (1983) et *Na Floresta* (1990) de Nacho Duato ont enchanté et le public et la critique. Les danseurs brillaient de tous leurs feux dans la lumière du soleil couchant, dans *Pillar of fire* (1942) d'Antony Tudor, et ils passaient très bien la rampe dans *La Table verte* (1932) de Kurt Jooss, deux récentes acquisitions présentées pour la première fois par les Grands Ballets Canadiens cette saison dernière.

L'obstacle, c'est l'entêtement de la compagnie à remonter les classiques. On en a eu la preuve au cours de la saison dernière. Pourquoi commencer la saison avec *Giselle*? Et pourquoi, quelques mois plus tard, revenir à la charge avec l'Acte II du *Lac des cygnes*? (Qui fut, sans aucun doute, le moment le plus faible de la saison.) Que cherche-t-on à prouver? Veut-on vendre des billets à la portion du public la moins aventureuse?

Si la direction souhaitait démontrer que les danseurs peuvent bien danser les classiques, l'argument est faible. Leur formation classique n'est pas mise en cause, mais la compagnie n'a jamais été une compagnie de répertoire classique dans la tradition du Royal Ballet de Londres ou du Ballet national du Canada. Et pourquoi souhaiterait-elle le devenir, de toute façon, à ce moment-ci de son histoire?

Pourquoi ne pas laisser les classiques à ceux qui s'en sont nourris, et qui peuvent les danser avec une aisance remarquable (lire: mieux les danser), et aller de l'avant? Cette suggestion n'est pas pour sous-entendre, cependant, que les bastions du répertoire classique sont peuplés de « meilleurs » danseurs.

Au contraire, les rangs des Grands Ballets Canadiens sont remplis de danseurs doués, qui ont de la personnalité et du talent. Et après que nous ayons eu droit à cette première faute de goût que fut *Giselle*, le talent de la compagnie a pu s'épanouir. En ce début de saison lamentable, nous avons eu droit entre autres à la présence d'un danseur invité prétentieux, dans un ballet qui n'aurait tout simplement pas dû être programmé.



Anik Bissonnette et Kenneth Larson dans *La Chatte* de George Balanchine (photo de Michael Slobodian).

Farouk Ruzimatov, du Ballet Kirov, interprétait le comte Albrecht le soir de la première auprès de la première danseuse Andrea Boardman dans le rôle de Giselle : il était insupportable de suffisance, noyant la délicate danseuse dans un océan de pose et d'affectation.

Kenneth Larson, premier danseur de la compagnie, s'est avéré la semaine suivante un bien meilleur partenaire, et Boardman pouvait alors s'abandonner librement à la folie que l'on attend de son personnage.

Cependant, malgré une triple distribution de charmantes Giselle et deux honnêtes Albrecht, il n'en demeure pas moins que les Grands Ballets Canadiens semblent inconfortables dans les classiques. Alors pourquoi ne pas laisser dormir les Willis ? Puisque de toute façon, un Cygne médiocre n'aide en aucune façon la vente des billets.

Ce qui nous amène à nous demander ce qui a le pouvoir, tout à la fois, de faire vendre des billets, de remonter le moral du public et de mettre les danseurs en valeur. La réponse : n'importe laquelle des trois nouvelles acquisitions au répertoire, que ce soit *Pillar of Fire* d'Antony Tudor, *La Table verte* de Kurt Jooss, ou *La Chatte* de George Balanchine (qui remporte mon suffrage).

Depuis quelques années, la direction de la compagnie a pris goût à la reconstruction de ballets comme *La Chatte*. Les résultats : une source d'information indiscutable et un véritable festin pour les spectateurs férus d'histoire. En soit, ceci pourrait réduire le public cible, mais dans les faits, cette orientation a pour vertu d'éduquer les masses.

Lorsque, la saison précédente, on a fait revivre *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski, les historiens montréalais de la danse ne se sont pas gênés pour y aller de leurs commentaires. Les couleurs étaient trop vives, le décor était monté trop à l'arrière-scène ; les performances étaient dénuées de tension sexuelle implicite, etc. Bref, les initiés n'auraient pour rien au monde raté le spectacle, et le grand public a plutôt apprécié (si l'on peut se fier aux applaudissements).

La saison 1990-1991 fut un régal pour les historiens, et, si l'on consulte encore une fois l'applaudimètre, *La Chatte* de Balanchine fut un divertissement fort goûté.

Retrouver les pas du ballet de Balanchine, chorégraphié sur de la musique d'Henri Sauguet, a nécessité deux années de recherche et

d'entrevues de la part des reconstructeurs Millicent Hodson et Kenneth Archer, de même que la reconstruction de l'impressionnant décor de verre et d'acier conçu par les artistes de l'avant-garde russe Naum Gabo et Antoine Pevsner.

Dans un article publié par le *Dance Magazine* de mai 1991, Hodson et Archer écrivaient que l'intérêt de ce décor ultramoderne était qu'il n'interférait pas avec la danse. C'est faux. Non seulement interférait-il avec la danse, mais il lui volait carrément la vedette. Imaginatif et sophistiqué, l'alliage des colonnes géométriques et des blocs transparents était en soi un spectacle à voir.

Quant aux ébats des danseurs, ils étaient parfois attendrissants, parfois un peu ridicules quand ce n'était pas carrément risibles, comme dans le cas de ces groupements gymnastiques (allant jusqu'à la pyramide humaine) de garçons maladroits galopant lourdement et portant leur maître (Kenneth Larson) à bout de bras telle une ofrande à quelque déité antique.

Encore une fois, Larson s'est illustré dans un rôle difficile. En jeune homme amouraché d'une chatte espiègle et coquette (dansée avec finesse par Anik Bissonnette), il avait la grâce d'un Adonis. Sa technique musclée et son jeu étudié rendaient crédible sa fascination pour la chatte enchantée (qui se métamorphose en femme le temps d'un bref séjour parmi les humains). Tout cela était très intéressant d'un point de vue historique, en fin de compte, et nous attendons la suite. En 1992, la compagnie fera revivre *Le Tricorne*, chorégraphié par Léonide Massine en 1919.

Tout compte fait, la saison 1990-1991 nous a réservé beaucoup de bons moments. Par exemple, *Désir*, de James Kudelka, qui clôturait une soirée rétrospective de son œuvre avec beaucoup de panache. Les costumes souples, vermillon et bourgogne sanglant, signés Sylvain Labelle, semblaient absorber les étincelles qui se produisaient chaque fois que Andrea Boardman et le ténébreux Sylvain Lafortune entraient en contact, ce qui se produisait fréquemment. Leurs corps s'épousaient comme un gant de chevreau moule la main, exhalant une force pure et le courant presque tangible d'une communion qui allait bien au-delà des mots. Les pas de deux de Kudelka sont exigeants, et les somptueuses valse de Prokofiev étaient là magnifiquement servies. Se jouant de la difficulté, les interprètes triomphaient.

La compagnie mérite tous les honneurs pour son interprétation de *Pillar of Fire*, créée en 1942 par Antony Tudor et remontée par Sallie Wilson, de l'American Ballet Theatre. Sa direction remarquable a donné lieu à une performance exemplaire de la part d'une nouvelle venue dans le circuit des premiers rôles, Rosemary Neville, qui dansait le rôle d'Hagar, et de la part de l'ensemble d'où se détachait le très sensuel Louis Robitaille dans le rôle de l'objet de son désir. Même lorsque Neville restait assise immobile sous un porche, les terminaisons nerveuses des spectateurs étaient en état d'alerte. Voilà un exemple magnifique de danse dramatique et un ajout de taille au répertoire de la compagnie.

Cette saison-ci, les Grands Ballets Canadiens danseront deux autres œuvres de Tudor : *Jardin aux lilas*, acquise en 1981, et *Gala Performance*. Heureuse initiative !

Il faut souligner également la qualité d'interprétation de la première distribution du ballet expressionniste de Kurt Jooss, *La Table verte*. Monté par l'énergique Anna Markard (la fille de Jooss), ce manifeste pacifiste a merveilleusement traversé l'épreuve du temps.

Dans le rôle de la mort, Kevin Irving était le mal incarné, et Zhao Min-Hua, en profiteur, se montrait un flagorneur remarquable. (Malheureusement pour nous, Zhao et son épouse Tang ont récemment quitté la compagnie pour se joindre au Houston Ballet.) Et bien sûr, il y avait cette ouverture et cette finale inoubliables où l'on voit des diplomates emperruqués et masqués poser pour la postérité, tentant sans grande conviction d'empêcher l'omniprésente machine à tuer de s'emballer.

Une compagnie de danse est à l'image de ses composantes, et les danseurs des Grands Ballets sont incontestablement de la branche la plus innovatrice du courant classique. Qu'on leur donne un répertoire ballettique solide sur des thèmes contemporains, et ils excelleront. Nourrissez-les d'un régime de ballets classiques guindés et la flamme faiblira...

(Traduit de l'anglais par Aline Gélinas.)

SERGE OUAKNINE

Entre culottes belges et sceptre japonais, le Festival international de Nouvelle Danse

LA RÈGLE DU JEU¹

Un Festival international de Nouvelle Danse 91 très bien organisé, excellent accueil, couverture médiatique impeccablement professionnelle, grande affluence du public : un rituel pour ceux qui aiment la danse. Que dire ? Contemporaine, actuelle, postmoderne... bof. Ce qui se crée est souvent effet de mode, imperceptible mouvement brownien des corps qui se cherchent. Tiens, je vous croyais original et vous ressemblez tant à cette image diffractée, en ce miroir que je ne savais pas collectif. Est-ce cela une époque ? Appartenir à un courant de désirs. À une floraison de métaphores, de raccourcis scénographiques et de quelques tics avec les accessoires. Être original, créateur dans un monde surinformé, surmédiatisé, tient de la prouesse. Il est bon de voir beaucoup de Belges, beaucoup de Québécois, car soudain se dessine mieux le relief qui sépare ce qui se ressemble de ce qui suit la ligne invisible des appels intérieurs.

Je n'ai pas respecté la règle du jeu : écrire tous les soirs un journal, un feuilleton (un feuille-t-on ?). Non. Impossible. Le corps qui danse me travaille. Il use mon corps qui le perçoit. Il fait transpirer

1. Nous avons suivi la *ligne rouge* recommandée par le Festival international de Nouvelle Danse, permettant de « tout voir », à l'exception de trois spectacles, soit affiché complet, soit par « abandon », sous le joug des urgences de la vie quotidienne et... de la fatigue.

la mémoire de ce corps qui se croit immobile sur son siège. On n'écrit que de l'éphémère sur ce qui bouge. Pensée nomade de ce qui se danse. Amour nomade, jupes courtes, de ce qui s'aime dans le bouger de l'autre. La danse s'écrit en se séparant d'un oubli et se récite d'un autre mouvement que de l'instant insaisissable. La danse, par nature, ritualise l'immobile.

Je n'ai pas respecté la règle du jeu. J'ai écrit avec beaucoup de retard. Pour être à l'heure du souvenir, de ce qui reste de sa dépouille. En retard, pour me rappeler au soupir caché de l'artiste qui questionne. En retrait des stratégies séductives par lesquelles une parole dansée s'enveloppe pour être dans le vent : entre petites culottes esseulées belges et sceptre sévère, silencieusement japonais, écrire de mémoire sur ce qui reste dominant, après séduction.

ROSAS (ACHTERLAND) / 25 SEPT. / 20H30 / PDA-TM²

Spectacle d'ouverture. Sur la dépouille des petites culottes, belges et trop blanches, à profusion, j'appelle infaillible cette mémoire qui consent l'oubli. Un corps dans une vie n'est *éternel* que trois fois : au moment juvénile du premier amour, au moment domestiqué de la vieillesse qui s'est acceptée mortelle et dans la maladie qui met le corps aux arrêts de toute danse possible. Car il n'est d'écriture du corps que du respir qu'on ne voit pas. L'inconsistance du corps occidental est à lire dans son angoisse de la finitude, dans sa consommation de l'instant, en vase clos, pour un petit groupe qui se regarde agir et le réclame. Jeu de jambes furtif. Corps autonome, complice de la musique. Un monde où hommes et femmes ne se regardent pas. Jambes nues, talons hauts. Danser pour le regard. Visiblement. Les anciens dansaient pour calmer les dieux qui eux seuls nous voyaient. Dieux déchus, à hauteur des fesses. Pizzicati du

2. PDA-TM : Place des Arts, Théâtre Maisonneuve ; UQAM-AL : Université du Québec à Montréal, Alfred-Laliberté ; UQAM-MGL : Université du Québec à Montréal, Marie-Gérin-Lajoie ; PDA-WP : Place des Arts, Wilfrid-Pelletier ; Hôtel R.R. du Parc : Hôtel Ramada-Renaissance du Parc ; AGORA : lieu associé au Département de Danse de l'UQAM.



Achterland de Anne Teresa De Keersmaecker (photo de Herman Sorgeloos).

corps (ce qu'il y a de plus beau, le furtif du pizzicato des molets et des pieds pointés, un reste de classicisme) et, inauguration d'une nouvelle esthétique : celle du *regarde-je-jette-ma-chaussure* ! Un peu déçu par le formalisme bien rangé de Anne Teresa De Keersmaeker. Petites femmes libres sur petit carré de bois. Un bon carré flamand. Pas un Mondrian. Un morceau formel de terre libre où les danseuses vont et reviennent à la bonne place. Parfois les hommes occupent le même espace, juste pour s'essayer sur le lieu interdit. Tiens voilà mon carré de liberté corporelle, je ne te le prêterai pas. Il y a aussi de l'humour. Ce qui passe le mieux ? Le furtif des jambes qui effacent au sol toute trace de pas qui dure, voilà l'éternité et un homme qui met l'homme en dérision. Juste revanche. Les danseurs pendant tant de siècles ont tellement figé la femme dans le rôle de muse. C'est de bonne guerre. Très bon-chic-bon-genre et sans risque.

CAROLE BERGERON / 26 SEPT. / 19H / UQAM-AL

La Belle au bois dormant ! Je me suis endormi. Un long moment. Oui, je dois vieillir. Quand ce n'est pas *là* je fonce dans Morphée. J'ai eu des sursauts ; assez pour suivre une extraordinaire chasse de marionnettes dans un buffet. Sorcière, grand méchant loup. Rêve du petit chaperon rouge vu par la classe moyenne du *middle-west* américain. Une bande dessinée pour jeune fille pubère faisant l'apprentissage du désir. Une fable pour public très puritain. Le corps de la marionnette est ce qui dansait le mieux. Musique de Sabin Hudon à caractère visuel. Elle étouffe le geste et le décor. Elle veut raconter. Ce n'est pas le rôle de la musique de faire des images mais de les permettre. Trop de sons. Bruit constant. Angoisse du vide ? Diable, le silence c'est aussi de la musique. Travail sur le trop-plein. La belle a la musique pour bête. Elle ne s'en rend pas compte. De beaux éclairages.

THÉÂTRE JEL, JOSEPH NADJ / 26 SEPT. / 21H / UQAM-MGL

Non, je refuse la comparaison avec Kantor. Ils m'ont fatigué ces louangeurs, à la sortie, à parler de « mémoire slave »... Les Hongrois ne sont pas des Slaves mais des Magyars. Une race ourano-altaïque. Certes il y a un travail sur la mémoire, superbe, admirable, salvateur et sombre, une mémoire chamanique, elle vient de très loin... d'Asie centrale et de Sibérie. Jeu sur la possession des âmes, machisme campagnard, spasmes et tremblements, duel du désir avec la mort. Hommes et femmes se touchent et se rencontrent. Nous sommes près du Danube, loin du sud-est de la Belgique... Histoire fabuleuse que celle de la mémoire transmise du grand-père agonisant à son petit-fils chorégraphe. Bravo Nadj ! Amour que de savoir écouter les anciens. Histoires de vampires et de villageois biscornus et vaincus. Une célérité glauque. Une profusion de changements. De belles trouvailles scénographiques dont un arbre vêtu d'un destin humain. Et puis les limbes et le corps. Encore et toujours. Dépouille de prêtre. Boxeurs dérisoires. Retour récurrent du gnome, seule constance à marquer le passage des nuits de ces récits. Percussion charnelle. La chose sexuelle fait marcher les ténèbres. Oh, ce peu de poids de la vie ! Percussions spasmodiques et un merveilleux faucon. Danse des ténèbres. Un buto hongrois, agité de drôleries qui parlent des morts qui côtoient les vivants. Mais n'est-ce pas l'inverse ? On sort de là comme d'un voyage halluciné. Plus léger à la sortie qu'à l'entrée. Frénésie et drame. Walpurgis d'alcôve. Cet art atteint les archétypes de la conscience. Une fois en mouvement, ils font lessive du superflu. Et la conscience s'en trouve heureuse.

JOSÉ BESPROSVANY / 27 SEPT. / 21H / UQAM-MGL

Le corps bute sur son propre alphabet. Il est séquentiel et non sériel. Il ne se transforme pas dans le temps. Il se répète dans l'espace. C'est Steeve Reich contre Philip Glass. Rien n'a bougé dans le déplacement que la reprise mécanique qui dit : « Je ne suis pas le vide mais le néant. » Aucun intérêt, sinon de nous mettre en valeur l'admirable Grande Fugue de Beethoven. De piètres éphèbes pour

préparer le marathon. Des gestes de lâcheté. On ne protège pas. On laisse tomber. Totalement athée. C'est rare. Ça mérite d'être souligné. Le corps physiquement, gymniquement exposé avoue qu'il est un corps dont toute épaisseur métaphysique a disparu. La musique est alors cet ailleurs que désigne le mouvement du corps comme réponse à son aveu d'impuissance. Permettre à la musique d'exister pour elle-même, indifférente au-dessus de la chute des corps. Les barres parallèles, on le sait en mathématiques, ne se rencontrent qu'à l'infini...

LA LA LA HUMAN STEPS / 27 SEPT. / 20H30 / PDA-WP

Drame métaphysique. Une chute qui est bien celle de l'ange. Le carré de Malevitch ne désigne pas la peinture mais sa chute. L'ange Louise Lecavalier, androgyne, ne désigne pas la femme mais le monde. Ce qui chute c'est le corps physique de l'Occident. La ritualisation néo-païenne de Lock en la circonstance est une ironie, un compte à rebours dans la mémoire du monde. Il se réserve pour lui-même l'occupation scénique du féminin. Dieu, quelle grâce ! Édouard Lock, vieux kabbaliste du geste. La célérité du geste n'est pas violence et risque du corps. Il n'y a pas chez lui de sens du péché. Elle vise les limites de la matière pour laisser parler le vide qui la compose. Alors pourquoi cette dramatisation du sang ? Pour répondre au besoin de spectaculaire de sa civilisation d'emprunt. Une apocalypse tragique et qui se sait dérisoire.

Toute civilisation s'est constituée sur un rite sacrificiel fondateur, selon René Girard. Ici la chute est, en fait, une séparation entre le monde d'en haut et le monde d'en bas, comme les eaux primordiales de la Genèse. Mais le mythe ne fait pas culte de lui-même, il se montre mortel, simultanément à l'échelle divine et humaine. Il désigne sa propre finitude terrestre et annonce l'extinction imminente, actualisable sur grand écran, du récit du Livre. Comme une prophétie. J'ai aimé. Un grand tournant visionnaire, mais qui a échappé à son créateur.



Louise Lecavalier dans *Destroy* de Édouard Lock (photo de Édouard Lock)

ÀNGEL MARGARIT / 28 SEPT. / 14H15 / HÔTEL R.R. DU PARC

Je revenais de Barcelone. Ville sublime. Féconde. Vitale. Je venais comme si j'allais dans une chambre d'hôtel près des Ramblas, près du port. Un corps de danseuse anémiée. Je l'ai dit ensuite à son assistante. Elle manque de fer, de globules rouges. Non pas que j'aime voir seulement la bonne santé. Sur scène, la santé est ennuyeuse, on le sait. Mais l'anémie qui ne permet pas à l'artiste de créer ne lui permet pas son propos. Àngel Margarit avait besoin de repos. Cette chambre désigne la nostalgie du passage, de l'irresponsabilité adolescente. La vidéo et une voix de *fado* prend la relève du corps et situe la suite au-delà de la vitre, au-dessus de la ville. C'est la ville même en cet hôtel. Nous sommes une dizaine, assis sur la moquette pas trop loin de la porte. Un *blind-date* trop préparé. Je regarde les objets. Je n'aime pas la barre de bois qui délimite le champ acteur-spectateur. Je l'ai dit à l'assistante. Elle me dit : « Tu as raison, mais le public ne voit pas cela. » Je dis non. Le public n'est pas imbécile, il saura reconnaître les limites du lieu. Si c'est une chambre d'hôtel ce n'est pas une scène à l'italienne... Mais l'espace de la danse... Voilà le risque. J'aurais aimé m'être assis dans le mauvais passage, me sentir intrus et me tasser pour lui laisser toute la place de son fantasme. Il n'est pas élégant d'être désigné spectateur lors d'une invitation intime... L'actrice, trop proche ou pas assez loin. On ne choisit pas toujours sa chambre d'hôtel... Au sol un livre traîne : « Fragments d'un voyage immobile » de Pessoa. Message codé ? Elle, en robe noire, tout émaciée, plus performeuse que danseuse, mais plus danseuse qu'actrice, nomme une anorexie. Un désir d'inaccessibilité. On respirera avec elle quand elle ouvrira la fenêtre. Comme dans les trains de la vie, sur rails feutrés, il est dangereux de se pencher au-dehors.

LE CARRÉ DES LOMBES / 28 SEPT. / 19H / UQAM-AL

Danièle Desnoyers. Il faudrait enseigner les sciences contemporaines aux artistes. Le psychologique alourdit les corps. Sortir du nid. Quitter l'horizontal pour un souffle vers le haut. Bande son



Heather Mah et Catherine Tardif dans *Mirador-Mi-Clos* de Danièle Desnoyers
(photo de Luc Sénécal).

narrative. Africaine. Lancinante. Omniprésente. Recherche de vertige par la musique. Show et pas interrogation. De quoi se défend-elle? Ravel affirmait une obsession dans son Boléro. Mais ici cette musique de Gaétan Leboeuf porte des corps qui ne se portent pas. Que veut-elle imposer? L'obsession qui dit: Je suis! Est-ce assez? Présence dramatique de la musique. Somptueuse mais au service d'un simple vertige de marche en avant et de marche en arrière. Couples timides. Beau rapport décor/lumière. Les regards de ces femmes sont faux. Pas vraiment vides et habités de rien. Quelle est la place du public?

CIE MICHÈLE ANNE DE MEY / 29 SEPT. / 20H30 / PDA-TM

Ces corps sont prisonniers du temps, ils courent, ils courent pour rattraper ce qui ne se possède pas et qui est le dieu de la danse, sa « transe-en danse ». Ils ont pris le savoir de l'éphémérité pour la perte de toute conquête possible. Replis en deçà des colonies. Retour au foyer, à la blancheur légitime des peaux qui font usage de l'Afrique et de l'Asie, pour se désigner comme du-déjà-occidentalisé. De l'effacé dans le même vertige. Trouble. Omniprésence de l'altérité, de l'oppression subite, frontières ouvertes si vite de tant de différences à refermer. Le jouir du corps est la première mise en commun d'un marché du spectaculaire. Difficile Europe... Elle se cherche une lande vierge qui reprendrait autrement la mémoire des Balkans, une langue commune qui s'appréhenderait en embrassant l'autre. C'est ce qu'elle dit: « Ça danse! » Entre ces jambes superbes et de tant de chemises blanches encore, tant de fois jetées qu'on en retire une lassitude de consommateur vaincu par la marchandise, et ces mines qui pleurent et rient, jusqu'à indécence, presque. Le rapport au temps est juste. Les accessoires sont des gardiens du temps. Une peur d'enfermement traverse ce désir de monter... et de chuter. Son sens de l'espace est vaste, aéré, au-delà de la territorialité du corps. Une sensibilité immense. Et du souffle!



Sinfonia Eroïca de Michèle Anne De Mey (photo de Jorge Leon).



Les Mystères de Subal de Jean-Claude Gallotta (photo de Laurent Philippe).

ROSAS (STELLA) / 1^{ER} OCT. / 19H / UQAM-AL

Dans les années 1950 une culotte blanche était transgression absolue, dans les années 1960 juste ce qui reste à ôter pour être naturel, dans les années 1970 on ne voit plus de culotte : le dessous contrarie l'éphémère. Les années 1980 font l'éloge du cuir pour masquer la peau. Mais que se passe-t-il en Europe ? Oh, insolence désuète des petites culottes belges, vous vous montrez trop pour nommer l'amour. On se déshabille autant de ne pas savoir rester immobile dans la mortalité des émotions de l'amour. Devant sa chute surtout. J'ai préféré Stella à Achterland. J'ai vu mourir des métronomes. La glaçure du temps qui se désigne musique du temps compté. Balises du futur. Mais on ne devrait pas entendre le souffle excessif des danseuses. En Chine c'est une offense que de transpirer sur scène, un abus d'émotion, de soi et non du rôle, que de faire entendre sa respiration. La petite mort attendue d'un amour mort-né, dans la voix de la danseuse-actrice, avait le timbre et le rythme perdu des métronomes. Une pareille agonie. Une confiance juste.

MACLAUGHLIN / DULCINÉE LANGFELDER / 1^{ER} OCT. / 19H / PDA-AL

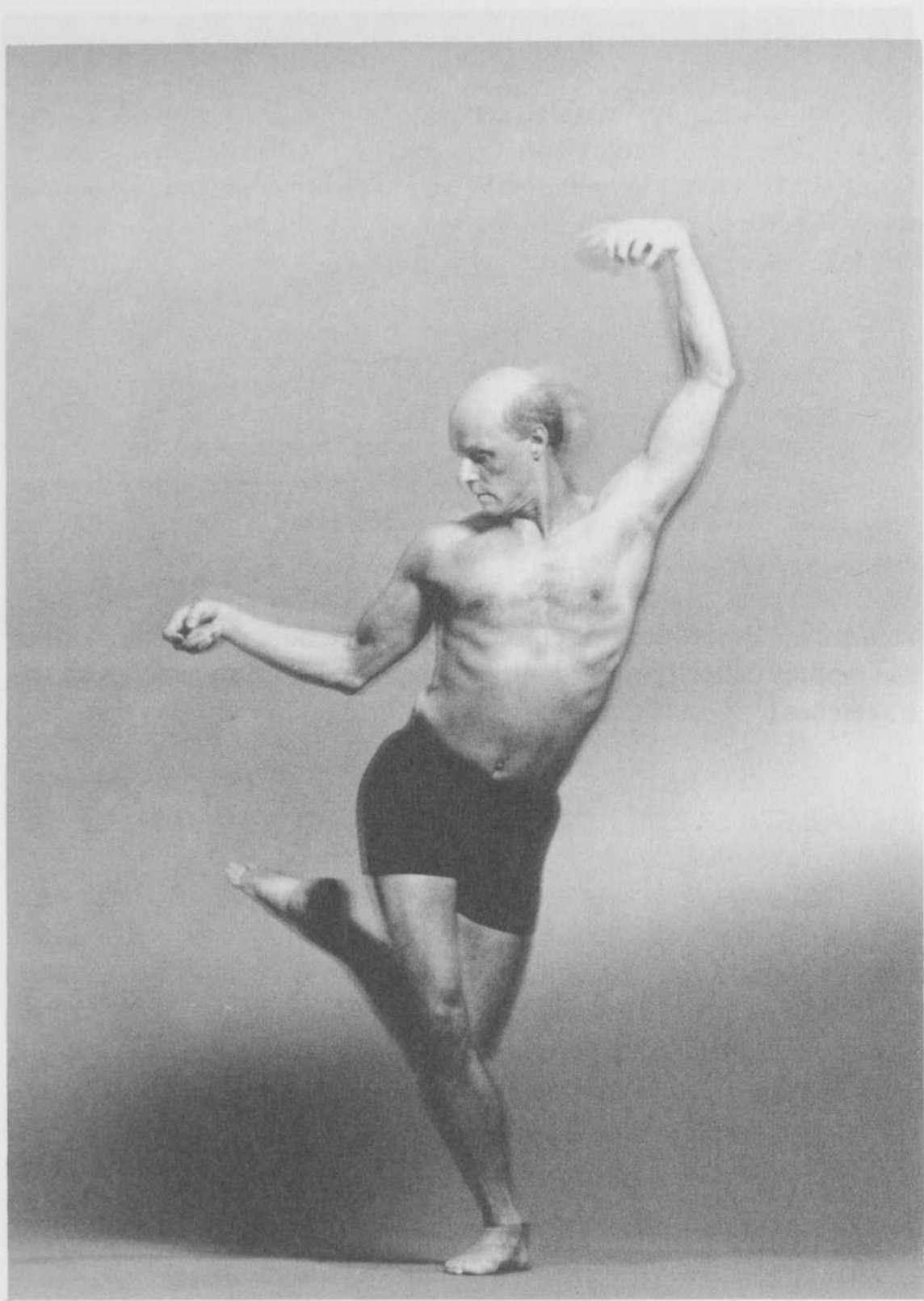
Première partie : un spectacle *écolo* de l'Ouest canadien. Oui. Et que vivent les arbres ! Avec certitude, mais modestement, je cotise déjà à Greenpeace. Mais l'art n'est jamais « didactique »... il n'instruit que si l'être qui le porte est nourri d'un souffle non anecdotique. Il faut quelque chose de plus que des petits arbres en plastique sur une scène et de l'agitation autour pour m'initier à la menace qui pèse sur la nature. Il faut un rituel qui confronte, d'abord en soi-même, le sens de la mort. On ne se divertit pas de la peur de mourir sur le vert des arbres qui disparaît. Ce n'était pas bon. On stimule des classes d'écoles primaire et secondaire avec des œuvres. Qu'est-ce qu'une œuvre ? Ce n'est pas un débat. L'art parle par la question de l'être et non par l'idée que celui-ci se fait des bonnes causes. Trop long ici. Oui, j'aime la forêt. Mais, en danse, je n'aime pas les arbres qui cachent la forêt. Démonstration sans grâce, corps lourds, sans amour,

corps besogneux. Les arbres méritent plus que cela pour être sauvés. *No more comment...*

Deuxième partie : Dulcinée Langfelder. Un *work in progress*. Mais que veut-on faire progresser ? À la sortie, on nous fait remplir un questionnaire. Humour sur glace. Un hockey très Ligue nationale d'improvisation ? Objets non transcendés. Anecdotisme de l'accessoire. Ça parle trop. Devrait revoir Keaton plutôt que Chaplin. Trop de dérision perd, en cours de route, ce qu'elle désigne. Couper dans la bande son. Garder un comique de geste (ce qu'elle domine le mieux). Jouer davantage sur l'aspect mythique des masques de gardien de but. Ritualiser ces masques presque indiens... Faire un rituel pathétique et non une grosse farce. Jouer davantage sur les ralentis.

GROUPE ÉMILE DUBOIS / 1^{ER} OCT. / 20H30 / PDA-TM

Jouissif et trop macho. Juste assez. Du bon théâtre des années 1960, quand on découvrait les vertus de l'improvisation. Un peu scolaire. Une bonne ironie. Trop de couleurs. C'est exotique. J'ai aimé la séquence ludique de l'homme à Tahiti. Oui, mais, ça flatte le spectaculaire et pas l'esprit. Jean-Claude Gallotta réussit avec des danseurs ce que les acteurs français ne purent accomplir avec plénitude dans les années 1960. Un jeu à base d'improvisations, une construction de l'espace à partir de la confrontation vivante et non de la mise en place formelle d'une distribution des entrées et des sorties issue de l'espace textuel. Il réussit en « danse » là où le théâtre français a échoué. Il est théâtral par cette dimension-là de la rencontre des êtres qui explorent. Le piège, et qui pour moi apparaît trop fréquemment : la complaisance pour la « trouvaille » qui n'est pas épurée et qui persiste, à l'état brut, en se forçant un chemin au montage. Le souffle vient du baroque de la fête, de la profusion des explorations et des trouvailles (d'où un sentiment constant de fécondité mais qui finit par lasser). La vision ne transcende ni ne maîtrise le jeu. C'est une transgression réussie dans le contexte du cartésianisme, mais avec les lacunes fatales d'avoir à réagir à un univers étroit et non de posséder une écoute infinie de l'invisible. Oui pour le festif. Non pour la complaisance.



Paul-André Fortier dans *La Tentation de la Transparence* de Paul-André Fortier (photo de Michael Slobodian).

PAUL-ANDRÉ FORTIER / 2 OCT. / 17H / AGORA (S210)

Une ascèse impeccable. Un courage pour explorer les limites du petit lieu. De l'immobilité. Courage d'un artiste qui a du savoir-faire et qui ne veut plus séduire. Enfin un qui a du courage ! Et qui sait rompre avec l'habileté. Une méditation. Merci pour ce voyage du dedans. Cette usure du dedans qui appelle une sincère clarté.

DANIEL LÉVEILLÉ / 2 OCT. / 19H / AGORA

Lourd. Bavard. Répétitif sans que les images soient fortes. Encore narratif. Seigneur, je vous fais une prière : libérez les artistes québécois de la tentation permanente d'être des conteurs. Ou alors, Seigneur, faites d'eux des écrivains. L'art ne doit pas expliquer mais déposer ses métaphores. Ses allégories. Comme si la vie était déjà victoire et la mort déjà acceptée. Ne pas prétendre encore au paraître des ombres collectives en montrant ses plaies ! En finir avec les shows à sketches !

ELIZABETH STREB RINGSIDE / 3 OCT. / 19H / UQAM-AL

Un théâtre de la matière. Un matérialisme radical. Un matérialisme acrobatique du corps performatif. Des accessoires lourds. Un appareillage pénible pour des émotions qui sentent la sueur et rien d'autre. Beaucoup de bruit pour rien. Les antichambres célestes de la torture. Beaucoup d'impacts, d'accumulations de corps. Ça me dégoûte. Un spectacle qui aurait séduit un certain Adolf à Munich. Que ne ferait-on pas pour avoir un esprit de corps ?

CIE KARAS / 3 OCT. / 21H / UQAM-MGL

Oui, les Japonais ont le sens du sceptre scénique par lequel le vertical rencontre l'horizontalité des désirs, des évasions, des balançoires qui se bercent d'illusions. Oui, chez les Japonais, il y a aussi



Dah-dah-sko-dah-dah de Saburo Teshigawara (photo de Hasui).



Toujours les mêmes mensonges de Wim Vandekeybus (photo de Octavio Iturbe).

le lointain soupir du quotidien, mais élargi, au seuil d'une allégorie universelle, d'une scansion nécessaire et non de cette jouissance pan-européenne qui se caresse dans l'acte de bouger. Quand ils se déplacent, les Japonais ont un ciel au-dessus de la tête. Le corps a cette verticalité qui dépasse les frontières étendues de la peau. L'horizon japonais est vertical, l'oblique n'y est pas fatigüe mais la transposition d'une attitude permanente dans le transitoire. La constance du corps japonais est à entendre au-delà du corps. La mort n'est pas l'éternité du corps et moins de l'âme. La mort avant la vie est la seule danse possible. Cela, les Japonais le savent. De tout amour, l'inassouvisable immédiateté de l'être se fait revenante quand, en Occident, elle se fait partance. Oui, les Japonais actualisent une polarité essentielle de la danse. Dans leur culture, elle précéda le théâtre et lui est restée. En Occident, le corps se divise entre le vouloir-dire et le désirer-faire. La mort, en Occident, est seulement blessure de l'amour. Bavardage de la désinvolture. Saburo Teshigawara traite le corps en architecte. Les corps comme les objets scéniques ont la vertu d'un drame qui se joue sous la conscience. Un point commun avec Édouard Lock, leur commun intérêt pour la science et la dimension verticale de toute apparition sur le champ terrestre du plateau et, à la fin, un effet d'éclairage identique. Une soudaine et intense illumination au-dessus de la scène, en plein champ visuel du public et qui dit que la lumière ultime est « au-dessus ». Comme un rappel. En bas, c'est la chute. Le monde de l'aliénation.

LOUISE BÉDARD / 4 OCT. / 19H / AGORA

Je ne me souviens de rien. Ou presque. Trois mannequins. Trois hommes identiques. Un rapport de puissance (Paul-André Fortier) à subalternes. Une cabane dans un arbre. Des briques qu'on accumule. Des couleurs brique. Une chasse à l'orignal ? On danse pour soi. On se déplace trop géométriquement dans un décor de forêt nordique. Ma voisine, critique belge, sort furieuse. Qu'est-ce que c'est que ces mecs totalement asexués ? Longue discussion. Une amie québécoise s'en mêle. Et vous les Belges, elle nous fatigue votre superficialité au ras-du-cul... Bon. Oui, je me souviens d'un incident



Jocelyne Montpetit dans *Corps en fuite* (photo de Guy Borremans).

diplomatique sérieux entre deux critiques de pays différents. Je fais remarquer des dialectiques communes pour des esthétiques différentes : nomade/sédentaire ; nu/vêtu ; caractère récessif de la violence des hommes d'ici comparativement à une longue histoire de coqs gaulois. La Belge dit : « Ces hommes ne sont ni hommes ni enfants, des adolescents qui ne s'assument pas. » Je raconte l'histoire des plaines d'Abraham, les coureurs des bois, le poids de l'Église, la revanche des berceaux... Elle est perdue. Nous nous entendrons sur une dimension universelle : ce n'est pas le geste qui fait la danse, mais le charisme de l'entité humaine qui vient visiter le corps du danseur. Oui. Dans ce spectacle il y a une volonté d'expliquer trop narrative qui ennuie. Oui, une bonne histoire n'est pas la clé d'une bonne chorégraphie. La danse n'est pas un article de sociologie. Les entités sont plutôt absentes des corps par ici. C'est vrai. La consommation préfère le confort et l'indifférence. Sur le terrain de la communication, les Québécoises s'en sortent mieux. Les Québécois semblent s'excuser d'être. On ne devrait tergiverser ni en art ni en politique. L'histoire fait toujours payer « chair » le doute de celui qui n'ose plus gagner.

ULTIMA VEZ / 6 OCT. / 20H30 / PDA-TM

J'attendais davantage. J'ai sacrifié le concert d'une amie polonaise... Et tous les clichés de l'école belge mais sans les petites culottes. J'ai aimé les balançoires et la fresque des habits. Je suis fatigué des artistes qui me jettent leurs chemises blanches (à défaut de petites culottes?). Un vertige. Le chorégraphe serait un merveilleux auteur dramatique. Un excellent dialoguiste. Ou un excellent peintre. La danse demande l'acceptation du vide. Trop séduisant pour laisser respirer le vide.

FIN DU JEU

Avant de se prononcer, la danse d'un artiste prophétise l'instant ; seulement cela est avenir. Danser : prophétiser avec du corps. Illusion

tragique de l'Occident qui croit que se taire fait absence du vivre et du mouvement. Est-ce pour cela qu'il y a tant de paroles dans cette nouvelle danse, ce théâtre du bouger? L'écriture ne sédentarise pas la fuite de l'autre, elle la parcourt et l'effeuille. Se taire sur les mots après la danse? Peut-être écrire sur ce qui advient. Alors le public montréalais est sage d'avoir préféré Karas³.

Alors écrire sur cette complaisance réclame distance et silence, faire poème de la nostalgie, dire la sévérité du sabre qui tranche au-delà de la peau. La danse contemporaine occidentale, sous son apparente désinvolture, sous son humour jubilatoire, sous sa jouissance si vite consommée de l'intime, ou encore de sa violence sordide faite au corps, sans épaisseur, fait récit tragique de la perte. Les corps d'Occident ont perdu le savoir mourir et le savoir aimer, des paroles fortes de femmes fragiles, des paroles irrascibles d'hommes féminins.

Ce Festival international de Nouvelle Danse aura dit le triomphe du féminin forcené et le désarroi de la moitié de son miroir. Une interpellation entre Narcisse et Écho, ayant pris le corps pour otage et l'amour pour miroir, reflet de la parole qui cherche son centre et son ciel. J'ai un regret, le sublime spectacle *Corps en fuite* de Jocelyne Montpetit ne fut pas à l'affiche. Un savoir mourir et renaître étonnant pour une nord-américaine. Une mémoire d'Indienne, dit-elle. Voilà une artiste qui vous « en fera voir » comme disait Stavinski de lui-même. À suivre absolument. Ses frémissements sont des appels du dedans. L'amour enfin se montre tel qu'il est : sans pesanteur du corps.

3. Le prix du public fut remis en 1989 et en 1991 à la compagnie Karas.

ANDRÉE MARTIN

Sur les traces du mouvement :
La Déroute et Carnets de traversée, Quais Ouest

De l'espace du corps à l'espace cinématographique, la danse ne fait qu'un tour, qu'un saut vers la fusion de ces deux territoires d'écritures. Ni la scène, ni l'écran ne sont un obstacle au déploiement du corps dans le tourbillon infini de la danse. Véhicule émotif et charnel, la danse a la possibilité de se déployer dans un espace-temps, de quelque nature qu'il soit.

Jamais fixée, jamais épuisée, elle voyage entre forme et dramaturgie. Véhicule de sens dans un renouvellement perpétuel, la danse tient lieu d'une certaine « dimension du vécu¹ », en proposant « non une image que j'aurais loisir de contempler, mais un acte qu'il me faut réapprendre, et dont je n'ai, comme des miens, qu'une saisie lacunaire² ».

C'est à l'intérieur de ces paramètres que la danse a amorcé une relation avec l'image-mouvement (vidéo, cinéma, et demain peut-être l'holographie...). L'ondulation infinie des corps compose et recompose à chaque instant l'univers spatio-temporel du cinéma, puisque « le cinéma peut entraîner la danse hors de la scène et la

1. Jean Guiraud, *L'Espace (esthétique)*, Encyclopédie Universalis, p. 170.

2. *Ibid*, p. 170.

danse peut entraîner la caméra à réagir à la rencontre des corps et des lieux³».

Ainsi, au corps fuyant et éphémère de la scène se substitue la trace du corps sur la pellicule, la trace d'un passage, d'une réalité. C'est cette même trace qui constitue la représentation à la fois formelle et suggérée des choses, des êtres et des états qui les caractérisent. Elle devient ainsi la matérialisation des multiples territoires intérieurs du corps et de la danse⁴.

C'est de cette approche que relèvent *La Déroute* de Rodrigue Jean, et *Carnets de traversée, Quais Ouest* de Johanne Charlebois et Harold Vasselin. En effet, ces deux œuvres révèlent cette matérialisation, véritable fusion de l'espace des corps et des lieux qui logent : «Le danseur agit parmi la réalité des lieux, et de cette rencontre naît la danse, sculptée par le cinéma⁵.»

Les auteurs mettent en scène, chacun à leur manière, une dramaturgie des corps et créent des ambiances qui interrogent directement le spectateur. L'absence d'une trame narrative bien définie ainsi qu'un certain degré d'abstraction (abstraction du mouvement autant que de la dramaturgie qu'il porte), entraînent une certaine

3. Johanne Charlebois, Harold Vasselin, *Carnets de traversée, Quais ouest*, propos recueillis par Bernard Rémy, programme de la Cinémathèque de la danse, 3 octobre 1989.

4. Élie Faure, en 1963, abordait déjà cette transposition de la danse en écrivant : «Il me semble pourtant que le cinéma et la danse pourraient nous livrer le secret des rapports de tous les arts plastiques avec l'espace et les figures géométriques qui nous en donnent à la fois la mesure et le symbole », et ajoutait plus loin : «Qui sait si le cinéma, en perpétuant la danse sous les yeux des générations, et surtout en trouvant dans ses propres ressources le moyen de précipiter dans la durée le drame mouvant de la forme, n'est pas destiné à restituer leur dignité aux plus complets des arts plastiques, qui incorporent à leur rythme tous les moyens expressifs de la tragédie spirituelle que l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique se partageaient jusqu'ici ? » Élie Faure, *Fonction du cinéma (de la cinéplastique à son destin social)*, Bibliothèque Médiations, Genève, Éditions Gonthier, 1963, p. 11.

5. Note des cinéastes-chorégraphes Johanne Charlebois et Harold Vasselin.

dilution de nos références face à notre propre quotidien⁶. Ces deux films, qui ne racontent pas d'histoire, établissent une chronologie particulière hors du temps.

Nées d'un même projet de réalisation et d'une thématique commune⁷, ces deux œuvres ont été élaborées autour de trois axes : le lieu comme élément premier de la création, le mouvement et la danse issus de ce lieu et véhicules d'une dramaturgie, et enfin la technique cinématographique comme support de cette dramaturgie.

UN LIEU, UNE ŒUVRE

Les deux films se déroulent dans deux lieux de passage situés sur les deux rives de l'océan Atlantique. Dans *La Déroute*, il s'agit d'un espace naturel et ouvert, celui des côtes de la péninsule acadienne au Nouveau-Brunswick. Le port du Havre en France, décor insolite et chargé de mystère, sert de cadre à *Carnets de traversée, Quais Ouest*.

Ces lieux non scéniques sont les éléments clés de la création « chorégraphico-filmique ». Point d'ancrage de la thématique, ils structurent l'ensemble des images mais permettent aussi la mise en place d'un certain nombre de rapports : lieux-personnages, personnages entre eux. Cette triple relation, lieu, danse, image, se traduit ici par une certaine similitude entre les éléments de chacune des deux œuvres. Les personnages, immobiles, perdus, presque absents, sont le reflet de ces espaces immenses et désertiques.

6. Cette dilution se retrouve de manière beaucoup plus marquée dans *Carnet de traversée, Quais ouest*, où les séquences chorégraphiques sont souvent abstraites (relevant d'un langage fortement « contemporain »), par comparaison avec *La Déroute* dont la gestuelle nous rappelle plus aisément certaines actions et certains gestes de notre propre quotidien.

7. Au départ le projet était de réaliser un film qui utiliserait ces deux lieux comme deux volets d'une même œuvre, d'où par exemple l'utilisation des deux rives de l'Atlantique : celle du Havre et celle du Nouveau-Brunswick. Par la suite le projet s'est scindé en deux, donnant ainsi naissance à deux films avec certaines similitudes.



La Déroute de Rodrigue Jean.



Carnets de traversée, Quais Ouest de Johanne Charlebois et de Harold Vasselin.

Ce type d'approche et de rapport entre lieu et danse suppose, de la part du réalisateur, deux types de regard sur les lieux investis : l'un qui les confirme dans leur réalité propre, l'autre qui leur attribue une « image-fonction » nouvelle et différente. À cet égard, les créateurs ont adopté des points de vue divergents. Pour Johanne Charlebois et Harold Vasselin, le port du Havre a une double identité : il symbolise à la fois le lieu du départ, mais aussi le lieu de l'attente infinie, l'attente d'un départ qui ne viendra jamais. Caractérisé par ce paradoxe, le port du Havre est donc un lieu de structures de béton figées, semblables aux pierres tombales d'un cimetière abandonné, où les âmes errent au gré des jours et des nuits, au sein d'une étrange architecture. À l'opposé, Rodrigue Jean a choisi une approche beaucoup moins abstraite, en présentant le bord de la mer comme un lieu d'errance perpétuelle, donnant ainsi au spectateur des repères en rapport avec sa propre réalité.

DU LIEU AU MOUVEMENT : UNE DRAMATURGIE

La dramaturgie des deux films se dessine à travers les diverses actions dansées. Tel un poème, les évolutions des personnages-danseurs sont le reflet visuel d'une expérience corporelle en relation avec l'espace. Rodrigue Jean nous présente cette relation par le biais de l'errance d'une femme et d'un groupe qui apparaît à diverses reprises dans le film. Leurs mouvements sont tantôt calmes et sereins, voire presque inexistantes, tantôt accélérés jusqu'à la frénésie, jusqu'à de violents empoignements. Un peu dans ce même ordre d'idée, Johanne Charlebois et Harold Vasselin travaillent aussi avec un groupe et une femme, aux allures d'oiseau. Cependant, entre eux, il n'existe aucune interaction. Le groupe évolue lentement, très lentement même, et à certains moments, il se trouve en proie à des élans d'énergie et de panique, tandis que la femme-oiseau erre à travers ces lieux et ces personnages avec une gestuelle de tête et de bras très calme. Cette *Alcyon*, créature mythique, est projetée dans les espaces du port comme un gardien pour ces personnages-danseurs, tel un œil protecteur pour ces migrants en attente.

À l'image du lieu dont il émane, le mouvement dansé de *La Déroute* s'inspire du quotidien. La danse, comme « découverte de la nature⁸ », nous donne l'impression d'un « film non pas de danse mais de mouvement⁹ ». Il devient ici difficile de définir ce qui relève de la danse et ce qui relève du mouvement.

Aussi bien la gestuelle que les caresses, les marches, les courses et les poursuites, tout nous apparaît naturel et spontané. À l'opposé de *La Déroute*, *Carnets de traversée, Quais Ouest* présente un mouvement stylisé, plus abstrait et plus formel. Bien qu'elle relève quelquefois du mouvement quotidien — attente, marche, course — la danse à proprement parler nous semble chorégraphiée, exempte de spontanéité.

Ces deux approches ont un impact direct sur la lisibilité du mouvement et la dramaturgie qui s'y rattache. Dans *La Déroute*, le mouvement semble jaillir spontanément des corps. Ainsi, en faisant appel à des codes de références connus, le mouvement nous est familier. Cette approche permet au spectateur d'identifier les états et les actions, rendant ainsi plus aisée la compréhension de l'œuvre. Pour *Carnets de traversée, Quais Ouest*, la lecture de l'ensemble s'effectue différemment, voire difficilement à certains moments. En passant par toute une série de constats et/ou de déductions, le spectateur doit lui-même recréer ses propres schèmes de références. Il espère en arriver à donner au film une interprétation « logique ». Bien que ce fut pertinent dans certaines scènes, le recours à cette gestuelle abstraite ne contribue qu'à créer de la confusion.

En dépit de ces différences, on retrouve néanmoins un canevas gestuel commun aux deux films. Certaines scènes sont composées de micro-mouvements qui confèrent un sens à l'immobilité des danseurs, par des regards, des expressions du visage et des attitudes corporelles qui nous portent, en tant que spectateur, à nous interroger sur l'identité des personnages. Dans d'autres scènes, on assiste à une montée soudaine de la tension, caractérisée par des mouvements

8. *Les Rendez-vous du cinéma québécois*, revue de cinéma, vol. 10, n° 4, juin-août 1991.

9. *Ibid.*

énergiques, violents par moment, qui, imprimant au film un rythme irrégulier, trahissent ainsi leur angoisse.

ET LE CINÉMA DANS TOUT CELA ?

À travers le regard des artistes, les côtes de la péninsule canadienne et le port du Havre deviennent des lieux privilégiés où se crée la danse, menant à un travail cinématographique rigoureux et cohérent. Le traitement visuel est fondé sur deux types d'approches distinctes. D'une part, la caméra nous fait découvrir des plans très larges, avec une composition ouverte et épurée, voire nue, à l'image du vide intérieur des personnages et de la non-définition. À l'intérieur de vastes espaces presque vides, se crée, dans *Carnets de traversée*, *Quais Ouest*, une esthétique formelle et géométrique qui s'oppose aux lignes beaucoup plus douces, et naturelles, de *La Déroute*.

D'autre part, dans les deux cas, la caméra se livre à un travail intime avec les corps des danseurs. Le cadrage des mouvements et des corps nous donne une vision parcellaire due à la proximité relative des plans, proximité redoublée par les mouvements de caméra : mouvements flottants, au rythme des corps des personnages, mais aussi au rythme du corps qui manipule la caméra. Ces mouvements transmettent à l'image une mouvance constante et l'inscrivent dans un espace insaisissable. Elle prend ici un surcroît de vie, atteint à la profondeur des corps, nous en montre l'âme. Elle génère parfois des sensations, réelles ou illusoire, d'étrangeté, de vertige et de panique. La caméra confère ainsi à « l'évolution de la plastique », une sorte de « culture des passions¹⁰ », et ce, tant entre les personnages qu'entre eux et la caméra et même entre eux et le spectateur.

Dans la trajectoire des personnages qui habitent ces deux œuvres, s'insèrent, à travers les lieux et les images, des éléments sonores et un traitement spécifique de l'image (texture et lumière). L'absence de trame narrative accroît considérablement l'importance de ces divers

10. Élie Faure, *Fonction du cinéma (de la cinéplastique à son destin social)*, Bibliothèque Médiations, Genève, Éditions Gonthier, 1963, p. 12.

éléments qui deviennent ainsi partie intégrante de la dramaturgie. Les éléments sonores, tant dans le film de Rodrigue Jean que dans celui de Johanne Charlebois et Harold Vasselin, permettent de créer une ligne narrative. Ils donnent un rythme global au film, et reconstituent un équilibre entre les diverses parties du film, en leur conférant une texture et une ambiance dramatique plus précises. Calme et suspension du temps, angoisse et panique, ressortent des ambiances sonores de chacun de ces films.

À l'inverse, le traitement de l'image accuse quelques divergences. Dans *La Déroute*, les images ont quelque chose d'indescriptible, de l'ordre de la sensualité, une sensualité pure de l'image comme du mouvement. De plus, l'image tramée de certains plans donne une très forte impression de rêve et d'irréalité, tandis que dans d'autres séquences une très grande lumière apporte, au contraire, un sentiment de réalité. À ceci s'ajoute l'utilisation de cette même lumière à des fins chronologiques : un éclairage de fin d'après-midi (l'attente, le passage), en passant par celui de la nuit (la nuit de tous les dangers, de toutes les passions), du petit matin brumeux (l'éveil), puis un soleil matinal (l'appel lointain), pour retrouver, à la fin, un après-midi nuageux, couvert, sombre, quelque peu mystique (le rituel).

Carnet de traversée, Quais Ouest reprend cette chronologie mais de manière beaucoup plus radicale, puisqu'on passe du jour à la nuit sans transition. À l'encontre de *La Déroute*, ce passage entre nuit et jour (qui se produit ici deux fois, contre une seule fois dans *La Déroute*), n'a d'autre fonction que de nous faire sentir le temps qui passe, l'éternelle attente. De plus, l'image n'étant pas tramée, le film a un caractère beaucoup plus cru : il y a beaucoup moins de nuances aussi bien dans l'image que dans la dramaturgie.

EN CONCLUSION

À la lumière de cette analyse, il apparaît clairement que ces deux œuvres possèdent une multitude de points communs. Toutefois, bien qu'elles naviguent autour des mêmes thèmes et adoptent des structures similaires, l'interprétation qui en est faite diverge de façon significative, ce qui révèle deux œuvres originales et autonomes.

De plus, on a pu constater qu'il existe un rapport étroit entre les différents éléments qui composent chacun des deux films. Que ce soit la danse, le lieu, l'image, ou les sous-éléments de ces ensembles, tout ici demeure intimement lié. Cette interdépendance donne à la fois une grande intégrité aux films, tout en légitimant chacun des éléments qui les compose. Ainsi, le spectateur se trouve devant des œuvres appelant plusieurs niveaux d'analyse et de compréhension, devant des œuvres marquées du sceau de la diversité et de l'intégrité.

Avec ces deux films, on peut donc spéculer sur l'avenir du film de danse, puisqu'ils nous apportent la preuve tangible et visuelle de ce que la création cinématographique de danse (et l'on peut aisément dire la même chose de la création vidéographique) a la possibilité de se détacher de la scène sans qu'elle en soit diminuée. Cela laisse présager un avenir heureux pour le film et la vidéo de danse, et ce, dans une optique d'autonomie et de liberté de création face à la danse scénique.

Espérons que d'autres créateurs sauront s'engager dans le sentier qui leur est ici proposé.

MARTIN FAUCHER

Mirador-Mi-Clos, Les Bois dormants, fictions

Toutes les trois habitent probablement seules dans un 3 1/2 du Plateau Mont-Royal. Elles boivent de la Black Label et ont un chum de temps en temps. Elles ont des parents qu'elles voient trop souvent et des frères et sœurs qui les aident lors de leurs nombreux déménagements. Certaines sessions elles étudient intensément et d'autres elles prennent le temps d'y penser. Malgré leurs vêtements usés à la corde, savamment recyclés, elles sont belles, outrageusement pauvres, belles, belles, belles. Putes, orphelines, meilleures amies au monde, grandes sœurs, amoureuses fragiles, amantes fières et indépendantes, elles s'exposent en vitrine devant nous, clients exigeants, clients assidus, et nous offrent ce qu'elles ont de plus précieux : leurs yeux, leurs bras, leur chevelure. Longuement, paisiblement, intensément, elles se déhanchent et se consomment de ce feu nourri qu'est la suite ininterrompue de leurs nuits, de leurs jours.

Elles sortent à trois dans des bars branchés et des cafés parallèles ; se guettent mutuellement, jaugeant la technique de séduction de l'autre, la détresse affective de l'autre. Elles passent des soirées entières, à trois, dans une de leurs trois cuisines minuscules, sur un de leurs trois balcons exigus, avachies sur l'un de leurs trois sofas défoncés, solidaires de leurs déconfitures amoureuses, de leurs névroses intimes, de leurs joies éphémères. On leur a appris à être sages, elles s'encouragent à être sauvages. On les dit femmes mais elles se sentent perdues au milieu d'une immense cour d'école. Fil-de-féristes vedettes d'un cirque incohérent, elles avancent, sans peur de la chute car elles sont déjà au fond du baril.

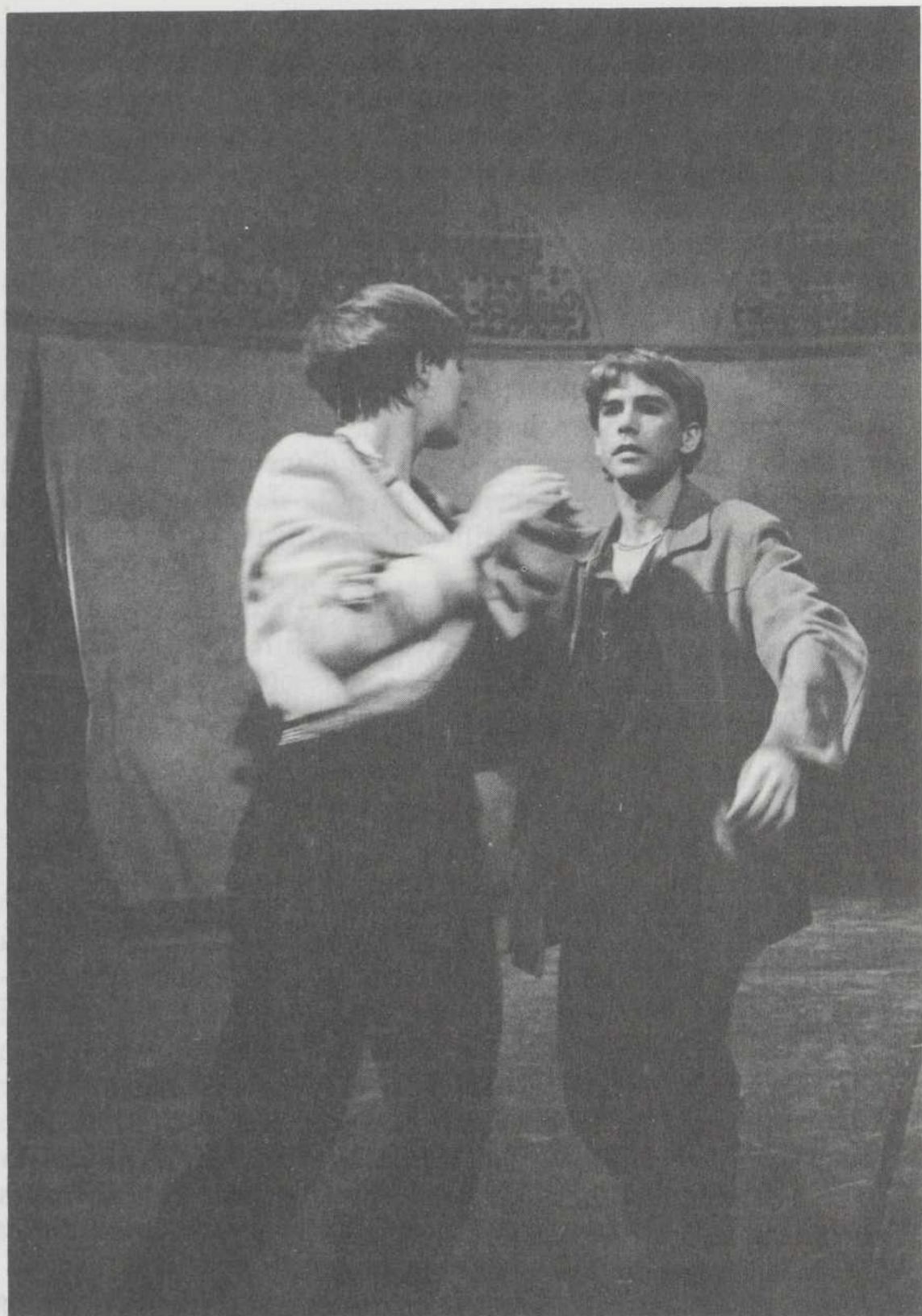
Elles rêvent de grands appartements annoncés dans *Voir*, de chats perdus annoncés dans *Voir*, elles vont voir des films de répertoire annoncés dans *Voir* mais elles sont trop humbles pour s'imaginer faire la page couverture de *Voir*.

Shed café, Scarlett O'Hara, salade de taboulé, chèque de bien-être social, Lux, bière importée, eau minérale.

Les filles de *Mirador-Mi-Clos* sont faites de chair et d'os. Elles évoluent dans des harems montréalais aux accents de Jean Genet. Leurs systèmes de son moyen de gamme joue du The Cure mais la musique de Gaétan Leboeuf sonde méticuleusement la profondeur de leur âme. Elles s'habillent de fripes mais les costumes de Marc-André Coulombe les magnifient jusqu'à les rendre éternelles. Lourde robe de velours rouge de vamp vampirique par-dessus un vulgaire T-shirt des Expos, chandail en filet accrocheur ne laissant entrevoir aucun sein, pantalon pattes d'éléphant au nombril omniprésent. Indécentes à force de pudeur, elles nous intriguent et l'on voudrait prendre un café avec elles afin d'en savoir plus sur leur énigme existentielle.

Elles auraient pu inspirer Baudelaire car elles sont vénéneuses. Une belle-mère marâtre les a empêchées d'aller au bal alors elles s'abreuvent jusqu'à tard le soir de fumée et de noir, de rouges pourpres et de rouges sanglants. Elles s'insinuent telles des couleuvres en mal d'affection dans nos rétines et dans nos cerveaux. Fantômes bien réels, elles ne vivent que trop quotidiennement la suite des jours moroses et des funèbres nuits amoureuses. Des soleils artificiels éclairent leurs futons posés sur de croches planchers moutonnés. Frêles fleurs sans lendemain, elles ne cessent de s'éveiller entre quatre murs tapissés de spleen.

Barbara est passée par là, Juliette Gréco n'est pas loin et Jacques Brel habite chez elles. Gaz toxique qu'on voudrait respirer, elles fuient, insaisissables, entre nos doigts. Prêtresses du boulevard Saint-Laurent, elles s'endorment quelquefois et sont les spécialistes du cafard. Elles ont des coquerelles sous leurs éviers et des parfums capiteux au-dessus du lavabo. Leurs lèvres sont faites pour les baisers, pour communier mais ne savent à quel saint se vouer. Alors elles épient par dépit dans la cuisine du voisin. Les pages noircies de leur journal intime contiennent toutes leurs nuits blanches. Elles rêvent



Anne Bruce Falconer et Claude Godbout dans *Les Bois dormants* de Danièle Desnoyers (photo de Luc Sénécal).

de grands jardins luxuriants en sortant leurs poubelles dans la ruelle. Elles mangent du smoked meat à cinq heures du matin et du végépâté à une heure de l'après-midi. Elles connaissent par cœur l'indicatif musical des *Démons du Midi* et les vieilles chansons de Reggiani.

Elles n'auraient pas dû naître à Montréal aujourd'hui mais en quelque année folle à Paris.

Elles s'abreuvent d'ampoules de vitamines C et sont trop paresseuses pour changer l'ampoule brûlée dans l'entrée. Elles veulent tous les jours arrêter de fumer et cesser de carburer à l'espresso bien tassé. Elles s'alimentent à des épiceries des quatre coins du monde et sortent rarement de leur quartier. Elles vont à bicyclette jusqu'à la fin novembre et en métro jusqu'à la fin des temps. Elles peuvent compter le grand amour sur un seul doigt d'une seule main et leurs vagues connaissances débordent de la piste de danse. Jadis elles étaient premières de classe. Elles n'appartiennent maintenant à aucune.

Elles sont trois comme dans la toile de Botticelli, comme dans *Les Bonnes*, comme dans le *Huis clos* de Sartre, comme dans une certaine pièce de Tchekhov. Mais elles sont résolument seules comme Cendrillon. Alors elles dansent en espérant.

LES BOIS DORMANTS

Une image obsédante, une seule, fixée à ma rétine. Une nature morte accrochée dans ma tête. Un tableau de chasse planté dans ma mémoire. Elle et lui. La jeune femme et le jeune homme. Une fraîcheur dans l'air, des manteaux longs, des peaux ocres, des cheveux soyeux, des corps souples, une musique profonde qui vous dépèce l'âme, des lumières obscures qui vous masquent le chemin du retour et vous éloignent du chaud ventre de la maison. Une vaste salle désaffectée qui respire le silence, l'ennui et l'abandon. Fossilisés par une humanité insouciante à force de cruauté peu soucieuse, des cerfs rouges sang ornent les frises tout au haut des hauts murs grisâtres, et témoignent, muets, d'une certaine vie fougueuse.

Le jeune homme et la jeune femme, le jeune couple quoi, est résolument d'ici et d'aujourd'hui tandis que la vaste salle demeure un ailleurs intemporel. Le jeune homme, tout jeune garçon qu'il

soit, est assis sur le sol et bascule la tête vers l'arrière. Dans cette forêt émotive, la jeune femme, toute jeune fille qu'elle soit, s'approche de l'homme, s'assied elle aussi sur le sol, tout près du tout jeune garçon, avance dangereusement la tête et ouvre la gueule vers la proie, vers l'homme. Le cou est gracile, vulnérable, diaphane. Les crocs sont blancs, avides, acérés. Le carnage est imminent. L'étreinte est anonyme. Les oiseaux ont fui depuis longtemps cette contrée éloignée. Abandonnés et impuissants, les cerfs rouges du haut de leur Olympe n'osent intervenir. Le cœur bat. Le temps se dérobe. Dans une longue plainte automnale le sang giclera. Un garçon charcuté et une fille rassasiée.

L'AMOUR EST UNE NATURE MORTE

Mais contre toute attente les crocs de la femme deviennent souffle chaud et le cou de l'homme réceptacle de toutes les caresses. Ce qui s'annonçait scène barbare se transforme soudainement en déversement de tendresse pudique et respectueuse. Je t'aime je m'approche de ton cou. Je t'aime je t'offre mon cou. Là où la veine jugulaire bat la chaleur du cœur, de la vie. Là où le sang afflue ainsi que mes émotions. Ma bouche n'est pas que pleine de dents, ma bouche ne contient pas qu'une langue de vipère visqueuse habituée aux mots durs et méchants et cochons et sales et durs et méprisants et cyniques. Ma bouche est également pleine d'une mystérieuse brise réconfortante qui vient sculpter ton visage. Y a-t-il un geste plus intime que de donner son haleine à l'autre, que de communier à ce qui vient de plus profond de l'autre? En cette époque de perpétuel danger amoureux, y a-t-il un geste plus absolu et romantique que de donner son sang, que de donner sa vie, que de prendre le sang, que de prendre la vie? Y a-t-il un geste plus beau que de se relever d'une étreinte carnivore et de ne pas s'en retourner chacun chez soi ou honteux ou *cheap* ou triomphal ou vide ou repu mais de rester avec l'autre, avec son odeur, danser avec l'autre en s'y appuyant pleinement, pas comme sur une béquille mais comme un prolongement de soi, un enrichissement de soi? Décider d'habiter à deux cette vaste salle désaffectée où tant de couples ont sans doute eux aussi

dansé et qu'une tourmente a déportés en quelque purgatoire solitaire? Être jeune et danser sereinement yeux dans les yeux au cœur d'une musique qui bat au sourd rythme de la vie qui réclame sa part de bonheur. Quatre jambes domptant un espace désespérément vide, yeux dans les yeux, bras noués à d'autres bras, je-te-tiens-tu-me tiens, aie confiance si tu tombes je tombe avec toi.

Les Bois dormants réveillent en nous les princes et les princesses, rappellent aux chasseurs qui se cachent en nous que le lapin pris au collet est plus beau vivant et libre que rôti dans le four. La forêt est dense et sombre mais à deux nous avons moins peur, à deux nous dormons moins seuls. Dans les bois, des terreaux, des feuilles et des mousses ne demandent pas mieux que de servir de couche à la tendresse. Aimer et dormir dans le ventre chaud de la nature, il y a longtemps que ce geste me semblait oublié. Mais je l'ai vu récemment. Sur scène. Maintenant je sais qu'il existe encore. Au creux des bois mes yeux ensommeillés se sont ouverts et ont vu les bêtes humaines que je suis. Et ô bonheur elles dansaient.

P O L I T I Q U E

PASCALE BRÉNIEL

La danse, cet art itinérant,
aura-t-elle enfin trouvé un abri ?

Les tiraillements qui ont entouré l'entrée de Tangente à l'Agora de la danse ont mis en lumière l'écart qui sépare parfois la vision des administrateurs d'équipements culturels et celle des utilisateurs. Bien que dans ce cas précis les parties soient parvenues à s'entendre de justesse — à une semaine du début de la saison ! —, la direction de l'Agora devra faire preuve de souplesse pour que les chorégraphes indépendants puissent utiliser le lieu et lui conférer une personnalité.

L'annonce de la transformation du pavillon Latourelle de l'Université du Québec à Montréal en un lieu consacré à la danse a suscité une vague d'enthousiasme. La conférence de presse organisée pour rendre publique cette décision avait des allures de fête. Une fois les discours de circonstance prononcés, de jeunes chorégraphes et danseurs installés à la balustrade ont aspergé d'une pluie de confettis les invités et les journalistes qui trinquaient joyeusement.

On se serait cru à une noce. Grâce à la collaboration de l'UQAM, qui s'acquitterait par cette occasion de son mandat de services à la communauté, Tangente, condamnée à l'« itinérance » par des normes municipales trop strictes pour ses moyens, allait enfin avoir un toit. La salle dont elle disposerait aurait les dimensions appropriées et serait conçue pour mettre en valeur les pièces

présentées. De plus, en disposant de ce lieu à temps plein, elle n'aurait plus à s'immiscer entre les productions de la programmation régulière des théâtres et à regrouper plusieurs programmes en deux semaines, dépassant ainsi largement la capacité d'absorption d'un public hélas limité.

Quoique touchés un peu moins directement par cette annonce, les autres compagnies et chorégraphes avaient aussi de bonnes raisons de se réjouir. L'ouverture d'une salle de moyenne capacité constituerait une réponse au manque de salles adéquates. Elle proposait également une alternative à la location du vaste théâtre Maisonneuve de la Place des Arts qui, en plus de présenter un risque financier important, ne convenait pas nécessairement à tous les spectacles. Plus petite et moins coûteuse, la grande salle de l'Agora allait permettre aux compagnies de donner un plus grand nombre de représentations, profitant ainsi des retombées de la couverture de presse et du bouche à oreille.

La cohabitation sous un même toit d'activités de formation, de recherche et de création semblait également n'avoir que des avantages.

Les étudiants ne pourraient que profiter de ces contacts plus fréquents avec «la vraie vie». Dans la mesure où le prix des billets leur serait accessible, ils viendraient grossir les rangs des spectateurs et amélioreraient, du même coup, leur connaissance du milieu où plusieurs comptent évoluer à leur sortie de l'université. La proximité de Tangente — qui, quoique contestée, est très souvent la porte d'entrée des jeunes chorégraphes dans le milieu professionnel — risquerait également de faciliter la transition vers le marché du travail de ceux et celles qui se destinent à la chorégraphie et à l'interprétation.

La lune de miel fut pourtant de courte durée. L'Agora n'était encore qu'un vaste chantier que déjà des tiraillements se faisaient sentir. Malgré la signature d'un protocole d'entente par l'UQAM, le département de danse de l'institution, le Regroupement des professionnels de la danse du Québec et Tangente, cette dernière n'a pu emménager dans l'édifice une fois les rénovations terminées, tel qu'elle estimait en avoir le droit. Pour ne pas compromettre la fin de sa saison 1990-1991, les représentations ont continué à être données à la Bibliothèque nationale.

En annonçant sa saison, en juin, Tangente a signalé qu'elle ne savait toujours pas où celle-ci aurait lieu et a signifié son intention de faire interpréter la portée du protocole d'entente par un juge. L'organisme estime que ce document lui accorde l'usage permanent de la petite salle pour les vingt années à venir.

Tangente dénonce ainsi l'attitude des administrateurs de l'Agora qui lui proposent une tarification proportionnelle à l'utilisation, ce qui, estime-t-on, revient à considérer l'organisme comme un utilisateur ordinaire. Aux coûts de location qui sont déjà élevés s'ajoutent de nombreux frais supplémentaires (billetterie, location d'équipement technique, etc.) qui rendent la facture bien lourde pour Tangente et l'obligerait à condenser sa saison. On est d'ailleurs en droit de se demander si les chorégraphes indépendants auront les moyens, à ce compte, de se payer l'Agora ou s'ils devront continuer à se produire au théâtre La Chapelle et au bar-théâtre Les Loges, qui sont moins bien équipés. Se retrouvera-t-on dans la situation, caricaturale, où les chorégraphes devront mendier auprès des ministères les fonds supplémentaires nécessaires pour pouvoir utiliser des équipements qui ont théoriquement été conçus pour eux? Afin d'améliorer les conditions de présentation de la danse, l'Agora s'est dotée de plusieurs services (bar, placiers, billetterie) qui représentent peut-être encore un luxe inaccessible pour beaucoup de compagnies.

Le président du conseil d'administration de l'Agora, Gilles Turcotte, déclarait aux journalistes qu'il n'entendait pas céder sans droit de regard une des salles à un organisme pour les vingt années à venir. Ce point de vue porte à réfléchir. N'est-il pas un peu ambitieux pour une organisation vieille d'à peine un peu plus de dix ans de voir aussi loin, surtout, si l'on considère que la survie de Tangente repose en grande partie sur le dévouement d'une directrice artistique aussi omnipotente qu'énergique et d'une poignée d'administrateurs bénévoles et d'employés payés grâce à des programmes de création d'emploi?

Tangente n'a attiré la saison dernière qu'un peu plus de 3 200 spectateurs «payants» (journalistes et autres invités exclus), ce qui, en chiffres absolus, est relativement peu. La mission de l'organisme, qui coproduit des spectacles de très jeunes chorégraphes et des œuvres en cours d'élaboration, explique en partie ce chiffre.

Dena Davida, directrice artistique de Tangente, souhaite donner la chance à un grand nombre d'artistes en précisant bien que son rôle est celui d'un « diffuseur » et non d'une « directrice artistique » qui cherche à défendre une esthétique particulière.

Beaucoup de chorégraphes actuellement plus en vue ont pu profiter, en début de carrière, de l'existence de Tangente. Aussi, la nécessité d'un tel organisme, d'un lieu pour faire ses premiers pas, peut difficilement être remise en cause. Par contre, au sortir de certains spectacles, on a nettement l'impression que la chorégraphie aurait gagné à « mûrir » un peu en studio avant de gagner la scène. Aux yeux de Dena Davida, s'orienter vers des productions plus « à succès » trahirait la mission de Tangente. Mais n'y a-t-il pas moyen de limiter le nombre de représentations en se montrant plus sélectif et de diminuer ainsi les coûts de location de salle ?

La question financière est incontournable. M. Turcotte, tout comme les gens d'affaires qui siègent au conseil d'administration de l'Agora, estime qu'il est de son devoir de faire en sorte que l'année financière ne se solde pas par un déficit. C'est d'ailleurs, à son avis, une des principales raisons pour lesquelles on a fait appel à ses compétences de gestionnaire. Pour que l'Agora puisse accorder à Tangente ce qu'elle demande, fait-il valoir, le MAC devra subventionner davantage l'une des deux parties en présence. De part et d'autre, on somme le MAC d'intervenir.

Au-delà des questions d'ordre financier, on a l'impression que l'UQAM n'a pas mesuré l'ampleur de ce qu'elle accordait au moment de la signature du protocole d'entente. On peut également déplorer la façon de fonctionner très « institutionnelle » qu'elle semble vouloir imposer à l'Agora.

L'idée d'inviter des gens d'affaires à siéger sur les conseils d'administration d'organismes culturels est tout à fait louable. L'expérience, les connaissances en gestion et les « contacts » professionnels de ces administrateurs ne peuvent que favoriser la santé financière de l'organisme. Ces individus doivent cependant comprendre que les méthodes de gestion valables pour une PME ne peuvent pas nécessairement s'appliquer sans nuances à un organisme culturel.

Les réactions des différents acteurs au cours du conflit ont tracé des pistes de solution. Par crainte de se faire écartier d'un

projet qu'elle avait contribué à mettre au monde, Tangente a adopté pendant de longs mois une attitude qui laissait peu de place aux concessions. Si cette position peut s'expliquer par les nombreuses frustrations vécues par l'organisme au cours de ses années d'« itinérance », elle demeure toutefois regrettable à certains égards.

Dans un tout autre contexte il est vrai, Danse-Cité, qui loge également à l'Agora, s'est plutôt positionnée comme un partenaire actif en modifiant les termes de l'entente proposée par l'établissement pour qu'elle s'ajuste à sa réalité. Cette façon de faire semble avoir suscité le respect et disposé les gens de l'Agora à la négociation plutôt qu'à l'affrontement.

Finalement, la volonté exprimée par l'actuel directeur de l'Agora de ne pas renouveler son contrat — qui vient à échéance en juin — ouvre la voie à un changement important de mandat. Il semble en effet que le successeur de M. Gaston Tremblay, responsable depuis deux ans de la supervision du chantier et de la mise en place du système administratif de l'établissement, sera davantage un coordonnateur artistique qu'un directeur général. On peut supposer que la personne choisie sera plus sensible aux besoins des créateurs et aux limites de leur capacité de payer.

L' I N T É R I E U R D E S C H O S E S

GAÉTAN LEBŒUF

(Petits) propos sur la relation danse et musique

Musique et danse ont ceci en commun que les impulsions qui les font naître se passent volontiers de mots et d'images.

Gustave MALHER à un cousin,
en jouant au tennis, un mardi.

Comme je vais ici poser des jugements de valeur et préciser une conception personnelle de la relation danse-musique, je vais d'abord dire quelques mots sur mes rapports avec ces deux médiums.

Premièrement, la danse. Je n'ai pas de formation dans cette discipline. Par contre, le mouvement dirigé, le geste précis m'ont toujours fasciné. J'ai acquis, par une longue pratique du judo, une compréhension du mouvement qui m'a servi à quelques reprises dans mon travail avec les danseurs. Ne serait-ce qu'à saisir la difficulté d'exécution de tel ou tel mouvement à une vitesse x plutôt que $x-1$.

Dans un autre ordre d'idée, la comédie musicale m'a longtemps captivé. Particulièrement celle de la décennie allant de 1945 à

1955 durant laquelle il y eut, me semble-t-il, une évolution de la chorégraphie commerciale conventionnelle. Mais ce n'était pas ce qui m'intéressait en soi. C'était, plus prosaïquement, l'élégance des pattes à Astaire, la rapidité et la précision des pieds et des mains à Kelly, l'audace, l'originalité et la fraîcheur des pastiches de Rita Hayworth, la force et la sensualité de Cid Charysse.

Mon intérêt pour la chorégraphie est plus récent. Il remonte à 1983 avec — (suite logique de mon intérêt pour la claquette) — *Joe* de Jean-Pierre Perreault. Ce qui me séduisait, c'était de voir se développer une narration d'émotions autour d'une organisation du mouvement dans l'espace, alliée bien sûr au son, à la lumière, etc. Ayant passé trois ans à étudier la littérature à l'université, ce fut comme un baume.

Ceci m'amène à délimiter la portée que je donne au mot chorégraphie.

Les chorégraphies, donc, qui retiennent mon attention sont celles qui se définissent comme un tout, comme l'articulation de leurs éléments : mouvement, gestuelle, espace, scénographie, lumière, costume, musique et bien sûr, enfin, bien sûr pour moi, tout cela fondé sur une certaine vision du monde. Je dirais bien *Weltanschauung* pour faire joli, mais, ce n'est pas tout à fait cela, je ne suis pas aussi exigeant.

Est-ce que cela correspond à la nouvelle danse ? Je n'en sais trop rien. Je ne connais pas tellement la terminologie de la nouvelle danse ou sa dimension historique. Je n'ai qu'une bonne idée de ce qui s'est fait à Montréal, depuis cinq ans, voilà tout.

La différence d'avec une œuvre théâtrale, cinématographique, ou, à la limite, un ballet ? C'est qu'ici, tous les éléments se mettent en place autour du mouvement. Le mouvement est le principal vecteur des émotions. Les autres éléments venant simplement ajouter à la pluralité des significations.



Grosso modo et le ciel
Fraix d'égrot (les aventures de
grosso modo, le loco)

- 1 - Berceuse pour locomotrice
- 2 - La loco rive grà de elle fait
tellement de boucan que des anges se sont
égariés dans sa chambre
- 3 - Vers l'Olympe (l'arrivée)
- 4 - ~~Zang~~ Zeus et les Atrides lui
font la cour (Duo Scott et Mat)
- 5 - Au pays des arbres à charbon (portés
de dos)
- 6 - C'est tant bon! Maintenant ... digestion!
(fin portés de dos)
- 7 - Tombe amoureux d'un ~~autre~~ bruit
- 8 - Fait la cour à un troupeau de gazelles
- 9 - Croisée par ~~un~~ un laveur de vitre
un shoe shine boy et un antiquaire
- 10 - Descend de l'Olympe en pantoufle
Il va se coucher.

[Retranscription de notes personnelles
prises en cours de création]

Passons ensuite à la musique. Ce que je dois, j'imagine, nommer ma « formation » musicale a toujours été en étroite relation avec l'écriture. Mes premiers tâtonnements musicaux, c'était pour faire des chansons. L'étape suivante a été d'accompagner mes contes et nouvelles de trames musicales. Et puis, cet important aspect de la « formation » qu'est l'écoute peut être également associé à l'écriture car c'est presque toujours en écrivant ou en lisant que je me laisse aborder par la musique. Lorsque je parle d'écriture, je parle d'images et de narration, plutôt que de mots (je reviendrai plus loin sur cette notion de narration). Lorsque je compose de la musique sur du texte (chanson ou conte), je cherche à créer un tout où il n'y a pas redondance mais interactions, jeux de sens entre les deux modes d'expression. Et c'est cette idée de synergie des sens qui m'intéresse dans l'association musique-danse. La musique dans le cadre de la chorégraphie, ce n'est ni la couleur sur le dessin, ni l'histoire racontée en dessous des cases. Elle ne devrait pas être seulement la voix du conteur ou le manuel d'instruction. Ou alors il y a redite et on se retrouve avec une œuvre, au mieux, bidimensionnelle.

Bref, j'ai bien l'impression que, pour le meilleur et pour le pire, mes quelques années d'études en lettres ont influencé ma façon d'envisager la relation musique-n'importe quoi. Et plus particulièrement la relation musique-danse.

Voilà d'où je pars.

Une œuvre chorégraphique peut donc se concevoir comme un tout et non comme un simple assemblage de sections elles-mêmes assemblages de mouvements, le tout baigné d'une quelconque émotion. C'est en fait la mise en rapport d'impulsions gestuelles non conceptuelles, d'impulsions émotives « sauvages », non gérées, de stimuli esthétiques culturels (en accord ou en réaction avec le milieu...) et... d'une certaine vision du monde. La chorégraphie, c'est l'organisation de ces éléments. Organisation appelée à s'auto-régénérer par la richesse des croisements de sens. La chorégraphie, c'est aussi l'appréhension de tout cela. C'est le regard posé, par le chorégraphe et les collaborateurs, sur ce foisonnement d'intuitions. Les crachats d'émotions ne peuvent éternellement rester à l'état brut et les mouvements doivent s'organiser à l'intérieur d'une imagerie cohérente.

Le compositeur doit prendre possession du tout. Il doit habiter le monde du chorégraphe et le monde du chorégraphe doit l'habiter.

Les impulsions suscitant les œuvres artistiques sont de l'ordre du machin évanescent. De l'ordre également du truc tabou dont on ne parlera, à la rigueur, que lorsque l'œuvre sera terminée, et encore... On connaît le célèbre exemple de Beethoven qui, après la création d'une sonate se fit demander d'expliquer ce qu'il avait voulu dire dans cette œuvre. Il retourna au clavier et joua de nouveau sa sonate en entier. Beaucoup d'artistes ont cette peur irrépressible de voir s'évaporer leurs intuitions s'ils tentent de les mettre en mots. Particulièrement si c'est pour souffler ces mots à quelque oreille exogène.

Le chorégraphe qui collabore avec un musicien doit rendre son intuition tangible. Il doit lui fournir le matériel nécessaire à l'appréhension de son univers. Et c'est là une démarche face à laquelle certains chorégraphes, habitués à soliloquer avec des disques et des cassettes, éprouvent un certain malaise.

Le compositeur doit pénétrer l'intuition du chorégraphe. À celui-ci d'accepter ou non cette intimité. Intimité d'autant plus redoutée qu'elle l'entraîne sur des chemins mal entretenus.

Entre les mouvements et les notes doivent se faufiler des mots. Une démarche intellectuelle ? Et pourquoi pas. Pour autant qu'on ne confonde pas avec rationalisation. Il ne s'agit pas d'expliquer l'œuvre ou le processus de création. Il s'agit plutôt de refléter l'intuition par le biais des mots.

Le compositeur a besoin de se recréer le monde dans lequel évoluent le chorégraphe et son œuvre. Il lui faut des couleurs, des formes, un contexte « narratif » fictif ou non. (J'entends par contexte narratif une série d'images dans un temps et dans un espace particulier et entrant en interaction entre elles.) Il a besoin de savoir ce que sont les danseurs : incarnent-ils des personnages ? Que sont-ils ? Y a-t-il des antagonismes ? Y a-t-il un lieu, une géographie ? Quelle importance a ce lieu ? Comment sera-t-il éclairé ? Qu'en est-il des émotions ? A-t-on affaire à un monde froid et vide ? Peu importe. Ce qui compte, c'est que le compositeur puisse se construire la vision la plus riche possible de la chorégraphie. Et surtout, pas de panique. Je ne parle pas de données précises. Je n'en voudrais surtout pas. Quand on

commence à travailler sur une œuvre, on en est tous au même point. On nage en plein mystère. Et c'est très bien ainsi. On ne creuse et gratte que pour recueillir des intuitions, pas des faits. Au fur et à mesure que les intuitions se multiplient, les émotions se précisent. Et c'est peut-être ça qui gêne. La danse raconte des émotions. Et parfois j'ai l'impression qu'on voudrait que la chorégraphie les chuchote derrière un large mur plâtré de musique, de costumes et tout et tout.

Le compositeur n'a parfois qu'un vague écho du monde sous-tendant une œuvre parce que le chorégraphe l'a déjà transposé dans son univers musical propre avant de le lui communiquer. Le chorégraphe sait déjà quel genre de musique il veut. Les seules indications que le compositeur peut alors glaner sont des références musico-discographiques. « Je veux du comme ça qui sonne comme du ça mais qui soit différent de tout ça, ça va de soi. » Évidemment.

Un élément déterminant est le bagage musical du chorégraphe ainsi que sa relation avec la musique.

Que peut bien vouloir dire pour X un air à larmes ? Ou pour Y une basse assise ou un rythme aérien ? Ce qui est tristounet pour Y sera pompier pour X. Ce qui "groove" pour X sera agressif pour Y. Il devient vite important de délimiter un champ que j'appellerai pompeusement « musico-émotif ».

Chercher à se rapprocher des valeurs musicales des chorégraphes ne doit pas signifier abandonner son propre univers musical. On doit par contre effectivement savoir l'élargir tout en conservant son propre ton.



Une fois que l'image globale se profile à l'horizon, arrive le moment où la chorégraphie doit se structurer à un niveau narratif ou du moins, dynamique. Succession d'images fortes et d'images moins marquantes ; des introductions, des moments qui aident à digérer ce qui vient d'être donné, etc. La chorégraphie est donc aussi une structure. Celle-ci est souvent, du moins aux premiers stades de la

Tourbillon

création, aléatoire et non définitive. Elle est en croissance. Le compositeur doit se dégager autant que possible de ce premier découpage et procéder à sa propre structuration. Il se peut que les structures du chorégraphe et du compositeur se recoupent. Alors, tant mieux. Mais il faut se garder d'avoir cette juxtaposition comme but. Les diverses structures (car l'éclairagiste, et dans une moindre mesure, le scénographe et le costumier établissent leur propre structure) n'ont pas à être parallèles. Évidemment, au bout du compte, on espère que tout ce beau monde racontera la même chose.

Bon, me direz-vous poliment, mais, y a pas encore de notes, encore moins de mélodies !

Peut-être pas, mais, avec un peu de chance, l'instrumentation est choisie, le type d'arrangement, la sonorité générale établis. Il y aura eu des esquisses pour vérifier les références « musico-émotives », etc. On aura également décidé à quel niveau de la narration se jouera le rapport danse-musique. Donnons un exemple simpliste :

Un pas de deux. Un couple sur le point de se quitter pour toujours danse langoureusement. La musique pourrait alors être un « slow » laissant à la chorégraphie et aux interprètes le soin d'exprimer la détresse, l'angoisse, etc. Ou encore, la musique ira à contre rythme, avec des dissonances faisant mentir une fausse neutralité des interprètes et de la danse. Pour compliquer davantage, on pourrait aller jusqu'à se demander si les personnages entendent la musique. Celle-ci est-elle au passé, au présent ou est-elle en dehors de l'écoute des personnages ?

Là où j'exagérerais, c'est en laissant supposer que ce travail, ou plutôt ce jeu, est toujours conscient. Il y a bien sûr une grande part d'inconscient. Mais cela s'exprimera d'autant plus qu'on est ouvert à toutes ces possibilités narratives.

Dois-je vraiment parler de la cuisine ?

Brièvement alors. On essaie des mélodies, des rythmes, des tempi. On s'adapte aux durées, aux interprètes qui n'entendent pas tous la même chose et ne savent pas tous compter avec la même précision. On s'assure que le tout est réalisable techniquement. Réaliser une section de dix ou vingt minutes sans comptes précis à ses exigences. Des points de repère pour les danseurs, par exemple, et, de manière plus triviale : la bobine pourra-t-elle contenir toute la musique avant la première pause ?

Autre chose? Sûrement. Mais l'essentiel n'est pas là. Il réside dans la préparation, dans l'appréhension du monde du chorégraphe par le compositeur. Sa transposition en musique n'est plus alors qu'une question de travail, d'expérience, de sensibilité, d'écoute, et de magie.

Je crois bien que c'est tout. Bon.

PIERRE LAVOIE

La face cachée de la lune

À l'automne 1990, lors d'un court séjour à Vancouver à l'occasion de la représentation des solos de Paul-André Fortier, une vision me frappa de plein fouet. Pendant le souper de l'après-spectacle, dans un restaurant japonais, en discutant avec amis et connaissances, l'idée saugrenue d'écrire sur les multiples facettes et secrets de la régie de danse me vint.

Dans ma bible d'alchimie du xx^e siècle, *Le Grand et Petit Pierre*, sous la rubrique fabrique de régisseur, se trouve la formule suivante : soyez bien nantis de sens commun. Jumelez avec un talent de communicateur aguerri. Habillez de sensibilité. Assaisonnez d'un soupçon de folie. Versez dans une fiole qui résiste à tous les coups et mélangez avec passion. Saupoudrez d'un peu d'amour de la forme. Décorez d'une vision qui ne se limite pas à l'éclairage et parez de jambes rapides comme l'éclair. Parfumez d'un sens prononcé de l'anticipation. Enfin servez en sachant gagner la confiance. Consommez le tout avec prudence et surtout ne prenez rien pour acquis. En réalité, la formation d'un régisseur de danse exige plus que des incantations médiévales. Elle est le fruit d'années d'exploration, d'apprentissage sur le tas.

Lorsqu'en 1982, à Banff, j'ai commencé à fréquenter les disciples de Terpsichore, on m'a déposé dans un studio tel un lutin sur son butin. J'ai découvert la danse au ras du sol, littéralement, le doigt sur le magnétophone, l'oreille à l'écoute et les yeux tout le tour de la tête. J'y ai étendu un tapis de danse pour la première fois. J'ai dirigé — ironie du sort — le chef d'orchestre à la fosse et j'ai fait les appels aux loges. J'y ai d'ailleurs remporté le prix de

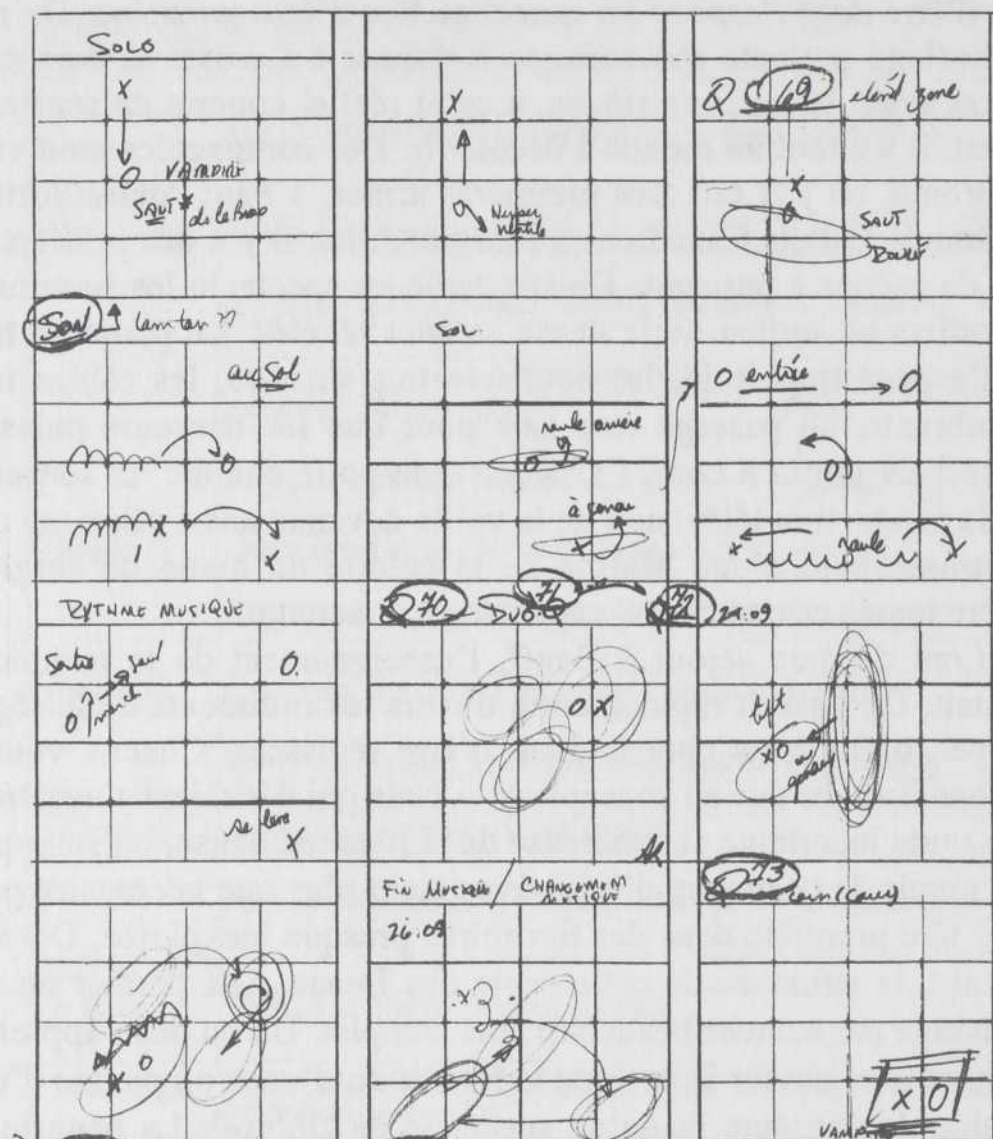
LES BOIS DORMANTS FEUILLE DE ROUTE F.I.N.D. SEPT 1991

ATTENTION	ACTION	GO
LUMIERE 63	APRES LA PREMIERE PAUSE MOUVEMENT	
	A LA DEUXIEME PAUSE MOUVEMENT —————→	LUMIERE 63
LUMIERE 64+		
SON+ LU65/66	QUAND ENSEMBLE AU CENTRE	
	LES DEUX FILLES A L'AVANT / ENTREE DES GARS→	LUMIERE 64
	AVEC LA FILLE AVANT J. VERS ARRIERE C —————→	LUMIERE 65
	ANTICIPE L'ENTREE DU VENT ↘	SON
	COUPLE A L'ARRIERE ANTICIPE DUO GARS —————→	LUMIERE 66
LUMIERE 67	APRES SERIE DE SAUTS DANS LES BRAS/ARRET ARRIERE	
	AVEC LES FILLES QUI SE JOIGNENT —————→	LUMIERE 67
LUMIERE 68	LORSQU'UN DES COUPLE VA ARRIERE APRES ALLEE/VENUE	
	SORTIE DU COUPLE/ SOLO FILLE AVANT JARDIN→	LUMIERE 68
LUMIERE 69	LORSQUE LE GARS RETOURNE ARRIERE J.	
	POUR SAUT #2 ANTICIPE TOMBEE/ ROULADE————→	LUMIERE 69
LUMIERE 70+71		
+72 RELIE	AVEC LA SORTIE DE LA FILLE AU SOLO	
	SUR LA MARCHE DU GARS AVANT C. VERS ARR.C→	LUMIERE 70
	POUR DUO GARS FILLE ↘	...
		LUMIERE 71
		...
		LUMIERE 72
LUMIERE 73	DUO ROULE/ PLONGE VERS ARR. J.	
	DUO ARRIVE AU COIN AVANT COUR/ANTICIPE —————→	LUMIERE 73
LUMIERE 74	SUR LE BAISER VAMPIRE	
	LORSQUE LA FILLE SE LEVE AVANT C. —————→	LUMIERE 74
ATTENTION	ACTION	GO <i>AK</i>

l'interprétation la plus inventive du *À-Vos-Places S.V.P.* ! Dans mon anglais baragouiné, avant chacune des pièces, je demandais aux danseurs d'être *dans l'espace (in space)* au lieu d'être *sur scène*. Du rôle de l'horloge parlante qui consiste à donner à l'artiste le compte à rebours avant le lever du rideau, à celui réel et concret du régisseur général, il y a tout un monde à découvrir. Des compagnies modernes de Toronto, où j'ai fait mes premières armes, à Paul-André Fortier, des Grands Ballets Canadiens à Margie Gillis, il y a des milliers de trucs du métier à partager. De spectacle en spectacle les besoins si particuliers au milieu de la danse se sont révélés. Le plancher trop dur, l'espace trop froid, les coulisses trop étroites, les câbles trop encombrants, un passage trop sale pour que les danseurs puissent traverser de jardin à cour, l'arrière-scène polie comme un sou neuf pour la production télévision de la veille devenue aussi glissante que le stationnement d'une Maison de la culture un matin de verglas ; derrière toutes ces menaces, une histoire à raconter.

Lors de mon séjour à Banff, l'enseignement de la technique prévalait. On passait rapidement à travers les rudiments de la régie. Très peu d'étudiants choisissaient d'être régisseur. Chacun voulait la reconnaissance due au concepteur. À ceux qui désiraient s'aventurer sur la route incertaine et cahoteuse de la régie de danse, on suggérait de se munir de beaucoup d'initiative : atout plus que nécessaire pour foncer tête première dans des territoires presque inexplorés. Dix ans plus tard, la structure de cette école des Beaux-Arts permet un apprentissage par osmose beaucoup plus complet. Un ou deux apprentis talonnent le régisseur à partir de la formation d'une compagnie d'une trentaine de danseurs jusqu'au spectacle de clôture¹. La pénurie de régisseurs de danse bat toutefois toujours son plein. J'ai bien quelques

1. Le Centre des Arts de Banff présente à tous les étés son Festival des Arts. Du début de mai à la fin août, comédiens, chanteurs, musiciens, peintres, écrivains, journalistes, concepteurs et j'en passe se retrouvent sur ce campus au cœur des Rocheuses. Pendant six semaines, une trentaine de danseurs sont réunis pour travailler avec plusieurs chorégraphes. Le programme se compose généralement d'un ballet néoclassique, d'un Balanchine et d'une nouvelle chorégraphie montée sur place par le récipiendaire du prix Clifford E. Lee.



Sur les feuilles de mouvement: X indique danseur (gars)

O indique danseuse (fille)

Q indique Cue (effet lumière)

Cette notation des mouvements de la danse *Les Bois dormants* (chorégraphie: Danièle Desnoyers — éclairages: Marc Parent) a été prise lors d'un enchaînement en studio. Elle permet au régisseur d'avoir des repères lors des discussions avec les concepteurs et/ou les chorégraphes. Une fois les cues (effets) placés dans le scénario de mouvement, ils doivent être transférés sur une feuille de route. Cette dernière en conjonction ou non avec les feuilles de mouvements sera utilisée pour la conduite du spectacle.

petites idées pour expliquer la rareté de l'espèce. Primo : la durée de vie d'un régisseur de danse est courte. Les salaires du cinéma et du rock sont plus alléchants et surtout les tournées à équipe réduite, avec des horaires à casser les reins, viennent rapidement à bout du plus intrépide. Secundo : très peu de recrues reconnaissent la part de l'artiste dans le travail du régisseur, une découverte inattendue qu'ils font dans les séminaires de régie que j'offre durant mon contrat estival annuel à Banff. À la question : « Qu'est-ce qu'un régisseur ? », on me présente des bribes de définitions de la régie. On me répète, comme une leçon bien apprise, les clichés qui étiquettent un régisseur sans toucher l'âme qui l'habite. Tertio : on connaît mal le défi de la danse en comparaison de ceux du théâtre ou de l'opéra ; et ce, tant chez les étudiants que chez les gens du milieu.

Combien d'inutiles consultations ai-je pu faire en début de carrière dans les traités de régie pour me documenter sur le rôle du régisseur de danse ! Parmi la variété de matériel technique publié pour les arts du spectacle, il n'y a que les lacunes pour aiguïser l'appétit ; une page ou deux sur la tournée par exemple. Il n'existe aucun ouvrage de référence conçu pour le technicien de danse. Un livre devrait trouver son amorce dans cet article. Je tenterai de refaire ce voyage de 1982 à aujourd'hui pour combler une partie de ce vide, pour donner un instrument valide de recherche et d'apprentissage, pour faciliter le dialogue entre les personnes concernées qu'elles soient techniciens, danseurs, administrateurs, créateurs ou spectateurs. J'y traiterai de l'engagement envers la discipline, comme dans l'expression anglaise "commitment to the art form", j'y évoquerai l'élément intangible du feu sacré. Je veux trouver un juste équilibre entre, d'une part, la théorie et la technique et, d'autre part, le sixième sens et la passion. Les précieuses minutes additionnelles accordées aux danseurs avant une première valent l'effort de préparation qu'un régisseur consacre au spectacle.

Le métier de régisseur pour le théâtre ou l'opéra est solidement documenté. La continuité de l'espèce est assurée grâce à la présence d'assistants régisseurs, phénomène rare sinon inexistant en danse. Le régisseur de théâtre joue pratiquement le rôle d'assistant metteur en scène. En danse, le régisseur consacre son énergie et son talent à assister l'éclairagiste et même à le remplacer en tournée. Bien entendu

l'expérience varie selon la nature de la compagnie. Par exemple, une tendance européenne est que chaque opérateur assure sa régie d'éclairage, de son et de plateau. Il en est de même pour les spectacles à grand déploiement comme *The Phantom of the Opera* où le chef des projecteurs de poursuite dirige les multiples opérateurs dans la couverture des entrées et des prises en faisceau des acteurs pendant que le régisseur général, avec l'aide de ses assistants sur le plateau, assure la bonne synchronisation des effets d'éclairages et des changements de décors. Je n'effleure ici qu'un aspect du travail ; celui de la conduite du spectacle. Pour plusieurs, et ce, même parmi les apprentis, la conduite est la fonction première du régisseur, alors qu'il s'agit de la carotte au bout du bâton ; le morceau de sucre qui fait parfois mieux avaler la pilule.

Le régisseur a un rôle majeur à jouer dans les trois étapes de la production. La conception nécessite un travail de préparation et de recherche, que ce soit trouver un lieu ou réaliser une étude de faisabilité technique. Nous parlons ici du premier stade de la création : la pré-production. La deuxième phase du processus suit de près. Elle est la plus connue. Elle comprend la période de répétitions et les représentations. Cette phase constitue la production en tant que telle. Finalement, on tourne la troisième et dernière page : la post-production. Il s'agit de la classification et la mise en dossier de l'information en préparation d'une tournée subséquente ou de l'entreposage, d'une re-crédation ultérieure ou d'une location par une autre troupe. Simple comme un, deux, trois ? Oui et non ! Il est très fréquent en danse de se retrouver dans une situation de répertoire : une troupe présente plus d'une pièce lors d'une période donnée. Les étapes se chevauchent et s'enchevêtrent. Mais tout cela c'est la cuisine de la régie. C'est sur papier qu'il faut savoir administrer. La poésie, elle, ne se trouve pas sur une feuille de route.

Car le régisseur, c'est un mélange de poète et d'artisan. C'est un artiste qui maîtrise sa grammaire pour mieux lui chatouiller le dessous des pieds. Le régisseur de danse n'a pas de scénario. L'action se crée sous ses yeux, il la dépose sur papier, la transcrit à sa façon. Des notes de mouvements aux notes de régie à celles de manipulations, il traduit ce qu'il voit et perçoit. Des besoins particuliers des répétitions aux besoins spécifiques de la scène, il transpose

et interprète. Il participe à la première personne au rite de passage du studio à la scène. Il arrive le premier au volant de la camionnette et quitte les lieux sacrés de la scène le dernier. Un tour de clé et la tournée commence. Il agit et réagit au gré du temps qu'il fait et des tempéraments. C'est un travail de diplomate. Mais avant tout, il est un artiste au service de l'artiste.

Sa palette de poète s'harmonise avec celle du créateur-interprète. Le rideau se lève, l'éclairage se réchauffe. Le faisceau de lumière qui délimite, souligne ou anime la scène se dessine. Son intensité, sa forme, son angle ou sa couleur se manifestent. Le mystère de son apparition et de son éclipse enveloppe de magie l'interprète. Voilà l'art consommé du régisseur/éclairagiste. Mais son rôle de prestidigitateur ne le trompe pas. Il sait fort bien que le réseau finement tissé d'effets visuels qui habille un spectacle ne demeure qu'un pâle succédané de la nature. Un fondu de nuage au moment opportun lors d'une matinée au Théâtre de Verduze ou un souffle de brise dans les cheveux de Margie "on cue" sur la terrasse du Centre national des arts ne cesseront de l'éblouir. Il faut rendre à César ce qui appartient à César. Le régisseur ne peut commander les forces de la nature. Contrairement à ce que multiples traités de régie en disent, il n'est ni seul maître à bord, ni Dieu. De ces re-crétations artificielles, montées dans les zones ténébreuses de nos coulisses de théâtre, le régisseur s'efforce toutefois de rendre toutes les nuances magiques. Que la manipulation se fasse du bout des doigts au jeu d'orgue ou à travers le cours sinueux du fil de l'écouteur, l'image prend vie. La danse naît pour le public. Le régisseur prend plaisir à manipuler les ficelles à partir du noir des coulisses ou de la caverne ambre de la cabine. De l'ouverture de la salle à la tombée du rideau, il se glisse tout de noir vêtu (et non par coquetterie) d'une coulisse à l'autre dans le retrait de l'ombre qui suit sans cesse l'artiste. Le régisseur de danse est cette ombre qui s'amuse et s'enchanté à faire oublier qu'elle est présente. Il est la face cachée de cette lune qu'est l'artiste sur scène.

Dix ans à l'ombre. Dix ans d'apprentissage, de tournées, de questionnement. Dix ans d'anecdotes et de contes à faire frémir d'envie ou de frayeur...

SILVY PANET-RAYMOND

Théâtre de l'univers

Quand Abraham Ortelius publia son grand atlas en 1570, le *Theatrum Orbis Terrarum* (Théâtre de l'Univers), un ami lui écrivit :

Je vous tiens en grande estime en raison de la rare érudition dont vous avez fait preuve dans votre «Theatrum», où vous avez... comprimé l'immense structure de la terre et de l'eau en un espace réduit, rendant ainsi la Terre portable, alors que dans l'esprit de plusieurs elle est immuable.

Walter S. Gibson, BRUEGEL
(trad. S.P.-R.)

Rendre la Terre portable — quelle superbe façon de décrire le métier de cartographe. On verse la terre et l'eau du Monde dans l'encre d'une plume, on laisse ses yeux voyager sur les contours topographiques, et on couche montages, déserts, archipels et continents sur papier. Quand le tout est bien sec, on en fait un rouleau qui se porte entre le creux de la main et celui de l'aisselle. Plus que décor de l'Histoire, plus que guide de vacanciers, toujours à revoir et à corriger. Des noms qui jadis nous faisaient rêver disparaissent, d'autres, tant attendus, naissent finalement, difficilement.

D'année en année, le Corps en mutation de la Terre, porteur de légendes, est mis en jeu au grand Théâtre de l'Univers. Un Corps envahi par la démence des caprices humains, un Corps à la recherche de son chaos naturel. Couché sur papier pourtant, le Corps de l'Atlas se livre à la plus somptueuse des lectures, une passion qui sait animer ceux et celles qui possèdent l'œil détachable.

Imaginez alors que votre œil détachable soit projeté vers l'espace lointain d'où il peut voir le Corps de l'Univers tout entier. D'abord il capte l'entrechoquement de pigments rebelles, puis, faisant appel à son réseau complexe de prismes, il se met à composer l'esquisse d'une toile sur laquelle s'étend une masse, la masse humaine. L'œil désire connaître cette matière charnelle...

Profitant d'un clair de nuit, l'œil règle sa lentille zoom sur la masse et repère ses indices. Il quitte sans tarder son orbite et effectue une descente vertigineuse vers les silhouettes allongées. Avec une précision saisissante, il observe l'une d'entre elles dans l'intimité de son sommeil. Malgré que cette femme soit profondément endormie, elle sent une présence remuer la chaleur stagnante qui règne partout. D'instinct, sa main humide se resserre autour d'un rouleau de feuillets au grain si soyeux qu'ils semblent prolonger la peau de son flanc. C'est l'atlas de son propre corps traduit dans les légendes du temps. Mais voilà que le calme de la nuit se froisse soudainement et qu'un vent violent fait irruption dans la chambre. Étrangement, les doigts de la femme se délient et un sourire se trace sur ses lèvres. Les feuillets, pris dans la bourrasque, fouettent contre la peau moite du corps; buvant de cette sueur, les légendes de l'atlas se mettent à saigner des filets d'encre colorée sur les reliefs et contours de l'épiderme, y laissant les empreintes de lettres détachées. À l'aube, la femme s'étire langoureusement, tourne les hanches et pose les pieds par terre. Elle se hisse hors du lit et se dirige vers la salle de bains. Une curieuse sensation se dessine sous la plante de ses pieds, comme si le sol lui était étranger. Et puis cette façon inhabituelle de glisser sans bruit, le balancement des hanches, non, ça ne lui a jamais appartenu. Devant la glace elle examine vaguement ses traits plissés par le sommeil et bâille. Elle s'efforce de bâiller une seconde fois, parce que là, vraiment, elle n'arrive pas à saisir l'odeur de son haleine. À force de garder la bouche ouverte elle réussit à déceler les essences de cette alchimie complexe : argile, eau saline, sable des dunes, vent des plaines, et neiges éternelles. On dirait que ça lui sort des entrailles, des poumons et même des pores. Elle s'empare du pain de savon et du gant de bain posés sur l'évier, mais contrairement à ses habitudes, elle s'attaque d'abord à ses pieds, lieu des premiers indices de mutation. Plus elle frotte, plus la sensation s'intensifie et

se propage dans ses veines jusqu'à ce que son épine dorsale pétille et flambe. Son corps entier voudrait transpercer l'instant et le lieu mêmes où elle se trouve mais la salle de bains est trop exiguë. Malgré tout la femme arrive à contenir le tourbillon qui monte en elle jusqu'à ce qu'il atteigne le seuil d'éclatement. Et dans cet instant de folie, son corps qui a cessé de se ressembler fonce droit sur l'empire des sens. Sous l'effet retentissant d'une telle fusion de la matière, les murs du Théâtre de l'Univers s'effondrent et crachent leurs vieux symboles. Tous ces atlas aux légendes désuètes qu'il faudra redessiner et tous ces nouveaux symboles qu'il faudra inventer pour traduire l'explosion et ses alchimies d'odeurs et de sensations. On arrivera possiblement à traduire les voix, les gestes, les jours et les nuits où se sont croisés douleur et plaisir.

Mais tout ça est là, le sera toujours dans la moelle, les viscères, les muscles et les os, dans les nerfs, le sang et sur la peau de la femme. Partout dans son atlas vivant. Que restera-t-il dans la voûte des temps ?

ANNEXE AU THÉÂTRE DE L'UNIVERS

On m'avait demandé d'écrire un texte sur un aspect quelconque de la danse, et possiblement du point de vue de l'enseignement. Or si la danse est une manifestation du changement, de la vie qui nous habite et qui nous entoure, elle est à la fois de ce monde et d'ailleurs. Et j'ai voulu parler plutôt de cette fusion de passion, je ne sais pas trop comment nommer ces choses qui vous donnent la sensation de vouloir vous dépasser, alors je dis passion. Dans mon cas, c'est ce lien vital entre le corps que j'habite et le Corps de l'univers. La passion de me plonger dans les atlas quand je ne suis pas en train de m'aventurer dans des territoires inconnus.

Au fil des ans je me suis rendu compte que presque toutes mes créations, en danse, en écriture ou en autres formes, avaient comme origine un voyage, un dépaysement, le genre qui secoue les racines et la notion même de frontières.

Alors comme métaphore de cette passion, j'ai voulu vous amener un peu vers ça. Au-delà des studios, des murs du quotidien, peut-être pour mieux y revenir.

LOUISE BÉDARD

Braise blanche

Braise blanche a connu plusieurs étapes, paliers, sources d'inspiration. J'ai préféré prendre à bras le corps le destin tragique des femmes plutôt que la légèreté et l'hystérie où nous avons été si longtemps cataloguées. Dans ma légèreté de corps de femme, j'ai voulu retrouver ce poids, me charger d'un certain fardeau pour livrer une œuvre forte.

En dansant la pièce, je n'étais plus uniquement moi-même, j'étais tour à tour enfant, adolescente, adulte, fantôme, vague, temps qui coule, lame tranchante, bateau en dérive, femme saoule d'abandon, arbre en état de combustion, sourcière, sorcière, vache de nuit, transparence, feu-flamme, cendre-poussière, arbre qui pleure, personne se débarrassant de ses démons. C'est plus que la mémoire de ces quatorze femmes qui m'a bousculée en fin de compte, c'est l'urgence d'ouvrir une voix, la mienne, la laisser dire en me regardant faire. Chose surprenante, le corps ne s'est jamais vraiment rebellé, il comprenait ce que nous attendions de lui. Je ne l'ai pas adulé pour autant, c'était dans l'ordre des choses, des miennes en particulier. Je crois que c'est un très beau cadeau que je me suis donné, parce que d'avoir le sentiment que l'on touche à l'indescriptible est plus que la performance elle-même, mais c'est encore la performance.

Ici, j'ai désiré inscrire les principales étapes du processus de création, la succession des jours. Là je n'ai pas parlé du corps, de ce qu'il a vécu à travers ce processus. Oui, il s'est soumis mais il a dû désapprendre certaines choses pour mieux en apprendre d'autres. Le temps a eu une incidence; les heures passées à patauger soit pour



Femme sans bras, se vidant de son sang.

Le bournier — Les choses se mêlent comme les fils d'une pelote de laine, comme si tout à coup un métier à tisser tombait à la renverse et que son fil de trame et son motif étaient soudainement enchevêtrés.

Un étau se referme.

cerner la matière soit pour l'apprivoiser n'ont pas été des heures perdues, comme je le croyais sur le moment.

Et j'ai fait un inventaire de mes dessins, je leur ai accordé un titre, et j'ai écrit les lignes d'un scénario imaginaire : celui qui me prépara à soutenir tout au long de l'œuvre un degré d'interprétation en deçà duquel je n'aurais pas été satisfaite.

JOUR X

Improvisation devant quelqu'un qui vient prendre en vidéo ce que je fais. Déjà, avant son arrivée, je danse seule devant la caméra. Il arrive sans mot dire, je continue de danser, lui filme. C'est intense, ce qui se passe ce soir dans ma danse. J'improvise avec le costume du guignol et avec celui de la robe grise. J'explore dans ma robe grise pour la première fois la relation avec mes deux branches. Quelque chose m'engage corps et âme. Au sortir de l'improvisation j'ai perdu toute notion de temps, mon corps est allé dans de multiples directions, ni phase d'autocensure, ni phase d'autocritique ne sont venues interférer. J'allais comme une somnambule qui sait ne pas se frapper sur les objets en marchant. Du mouvement je peux me rappeler qu'il était abrupt, violent, doux, minimal, rempli de contorsions. J'étais épuisée.

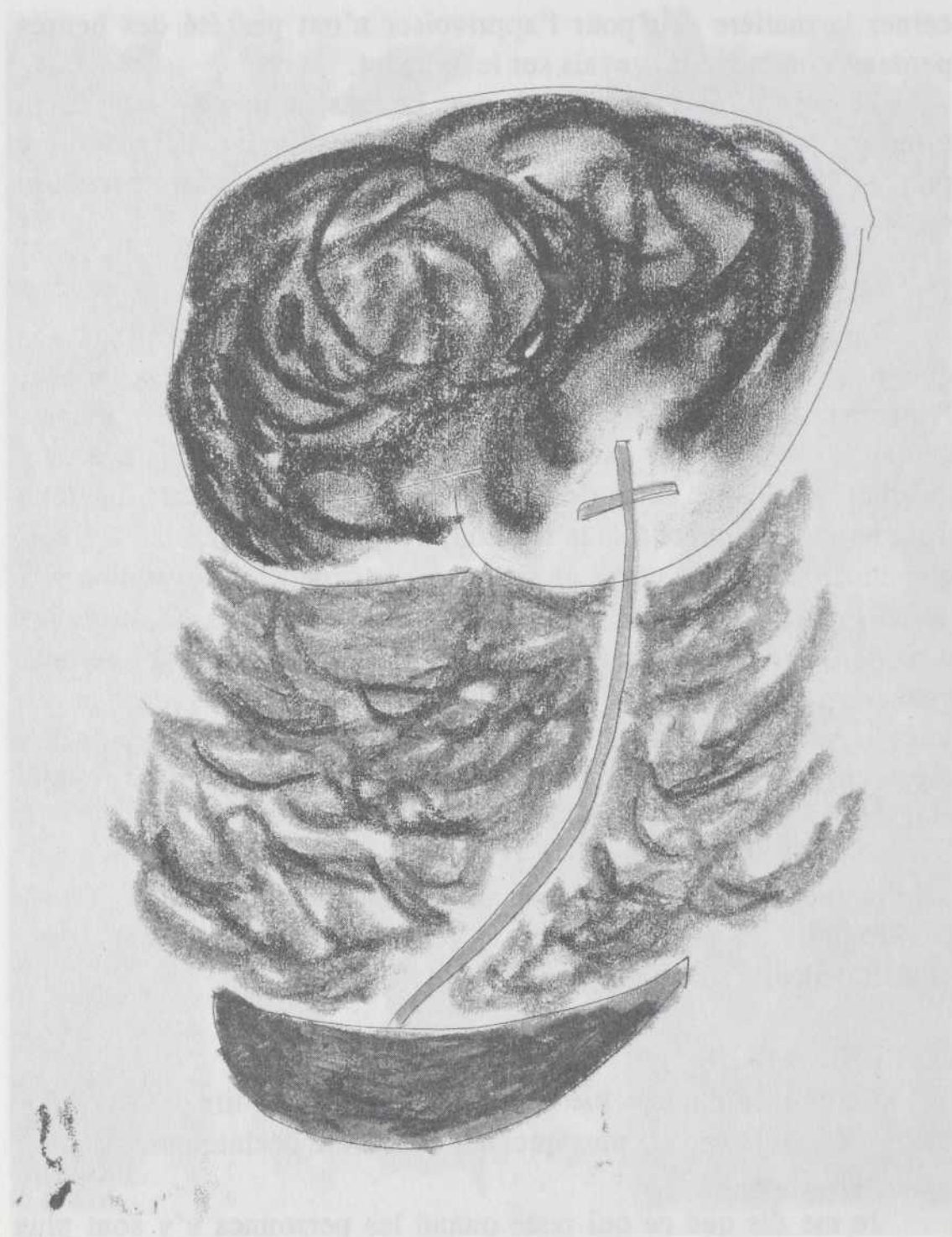
Sans penser, je dis à la personne qui avait pris en caméra-témoin une part de mon improvisation : « Maintenant je sais sur quoi je veux faire ma pièce, c'est sur l'événement de la Polytechnique. » C'était déjà une année plus tard.

LE LENDEMAIN

Le mot « Flamme » me hante. Je commence à lire la psychologie du feu de je ne sais plus quel auteur. Je me désintéresse du livre assez rapidement.

Je me dis que ce qui reste quand les personnes n'y sont plus c'est l'objet de leur mémoire à laquelle on associe souvent la flamme pour faire ressurgir chez nous de la compassion...

Tranquillement, les éléments qui composeront ma scénographie pour la pièce se dessinent. Un lieu où la flamme, plusieurs flammes oscillent, le son du vent battant sur la toile des bâtiments dehors,



Bateau à la dérive sans ses eaux profondes. Fumée cavaleuse, pour signer le glas.
Elle tangue dans des eaux tumultueuses.
Elle n'arrive pas à retrouver sa gouverne.
Elle va d'îles en îles.
Desséchée.

quatorze torsos de mannequins érigés comme les pierres tombales dans un cimetière.

LE SURLENDEMAIN

Je cherche, à présent que j'ai le sujet sur lequel travailler, la matière gestuelle qui parlera.

Je prends délibérément le parti de ne pas narrer l'événement de la Polytechnique, mais bien de fournir un legs à toutes ces femmes cruellement tuées. Je ne veux même pas penser au tueur.

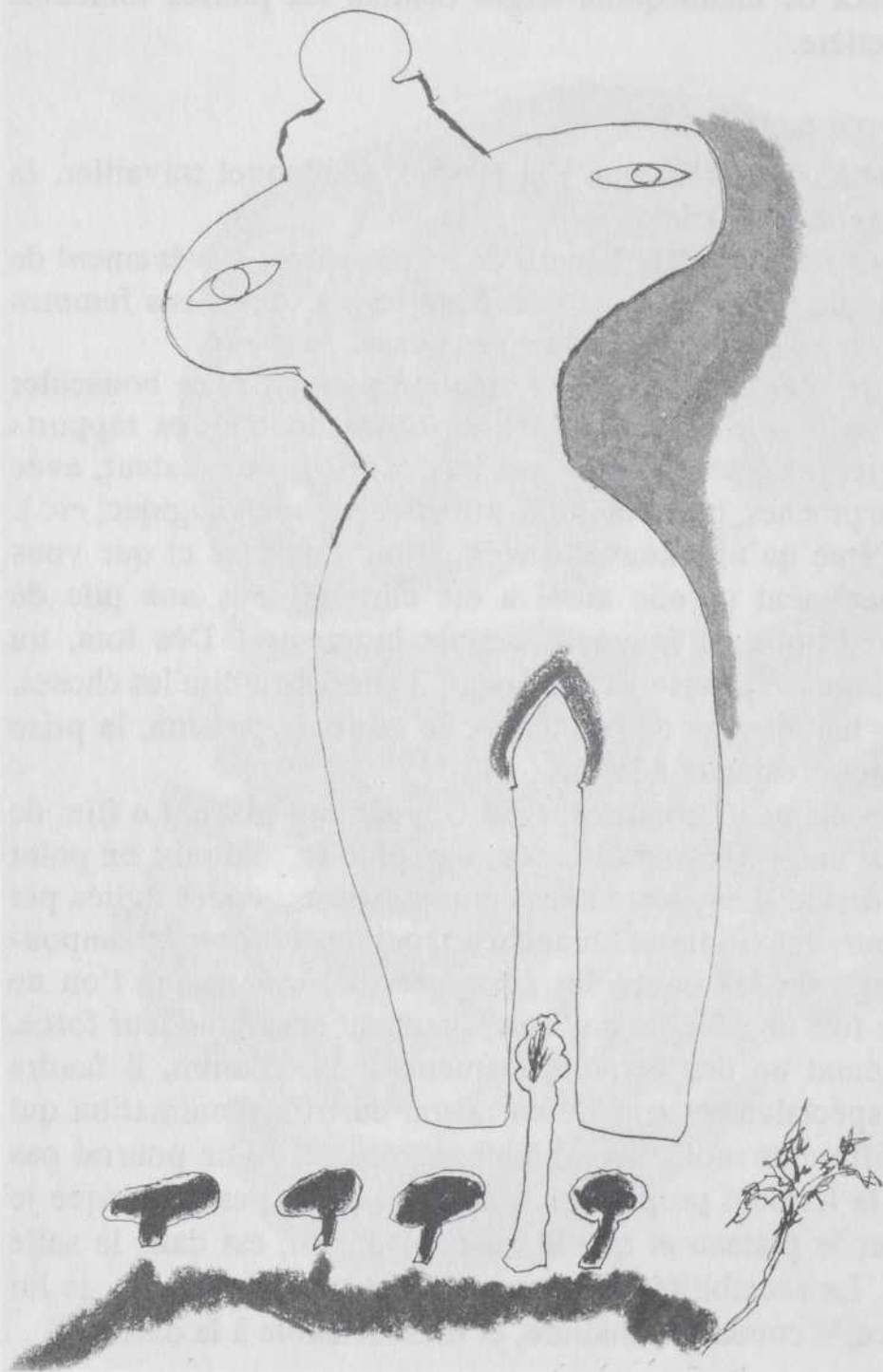
Jamais je n'aurais cru que la création pouvait vous bousculer d'une façon telle que vous remettez en cause, même vos rapports avec autrui (ici je ne pense même pas aux caprices du créateur, avec les personnes proches, indisponibilité affective et psychologique, etc.). Pourquoi? Parce qu'une nouvelle voix se fait entendre et que vous savez pertinemment qu'elle aussi a été enfouie sous une pile de sentiments réprimés ou inavoués depuis longtemps. Dès lors, un sentiment d'urgence persiste et justement, il consiste à dire les choses, les dire avec les moyens du bord, avec le geste, la passion, la prise d'un ou plusieurs espaces à la fois.

Tous les éléments commencent à trouver leur place. Le film de Pierre, qui est une extension de la scénographie et, je dirais, un point central de l'œuvre. Les éléments scéniques, torsos, voiles agités par des ventilateurs en coulisses, branches repeintes en noir et saupoudrées de rouge sur les bouts, les costumes, la lumière que l'on ne verra qu'une fois en salle, la musique, prennent ensemble leur force. La lumière étant un des derniers éléments à la création, il faudra qu'elle soit spécialement conçue en raison du film d'animation qui apparaît à différents moments de la chorégraphie. Je ne pourrai pas voir ce que la lumière propose comme atmosphère, etc., puisque je suis seule sur le plateau et que le concepteur, lui, est dans la salle d'éclairages. La sensibilité du concepteur est très importante, je lui fais confiance, il connaît sa matière, et il est sensible à la danse.

PLUS TARD

J'ai exploré, depuis le jour décisif, différentes avenues proposées par trois femmes différentes.

J'arrive péniblement encore à articuler la matière; je me demande dans quoi je me suis embarquée.



Femme au vagin fécondé par la peur.

Alerte —

Il y a quelque chose de l'extérieur et aussi de l'intérieur.

La plus forte provocation vient de l'extérieur.

Elle repousse les envahisseurs.

C'est du sauve qui peut.

Cette pièce dès le départ était une commande du Centre national des arts. Que vont-ils penser du thème ? Et puis je m'en fous, je fonce. Je me rends compte qu'en danse, rares sont les projets guidés par une pulsion intense qui va au-delà du simple désir de plaire à son ego.

Je discerne, dans toute cette matière très embourbée, une femme qui pourrait incarner la peur que l'une des quatorze femmes a vécue. Je fais une séquence composée uniquement de gestes qu'elles ont dû faire au moins une fois dans leur vie : se passer la main dans les cheveux, se tenir le coude après l'avoir frappé contre un objet, lever les jambes pour éviter un obstacle, sursaut du corps avant un certain danger, geste de fermeture du corps face à une intrusion.

UN AUTRE JOUR

J'ai approché le cinéaste d'animation Pierre Hébert. Nous avons déjà fait quelques projets ensemble mais jamais de création comme telle. Pierre Hébert et le compositeur Robert M. Lepage sont au rendez-vous pour une première réunion. Il me semble que j'ai peu à leur communiquer sauf le thème qui me tient à cœur. Je leur parle de ce que je vois comme éléments scéniques, quatorze petits feux qui brûlent sur scène, qui pour moi symbolisent la mémoire des disparues de l'événement de la Polytechnique. Je dis à Pierre Hébert que cette idée me tient à cœur mais qu'il se peut que ce soit difficile à réaliser (problème avec le département du contrôle des incendies, etc.). C'est alors que Pierre a l'idée de mettre et d'animer sur pellicule des flammes qui scintilleraient à différents moments de la danse. Au niveau sonore j'entends le son du vent qui bat sur des toiles exposées au vent, des toiles qui sont appuyées sur les parois des bâtiments.

LA SEMAINE SUIVANTE

Après une répétition qui était loin d'être fantastique, je suis rentrée à la maison où j'ai fait spontanément une première série de dessins qui allaient me donner un influx nouveau. Le lendemain je poursuivais ma série de dessins. La pièce est tout entière dans ces dessins.

Scénario pour les quatorze chutes: et vlan. Ça y est. C'est arrivé. La première est tombée. Elle n'a rien vu. (À chaque chute me forcer à établir close-up sur une partie de mon corps qui est vu à mon détriment par l'agresseur-impudeur.)

La deuxième a eu le temps de voir d'où ça venait. Stupeur.

La troisième ne réagit pas. La stupeur lui a pris toute son aisance.

La quatrième se dit non — je rêve — je dois rêver. Elle se cache la tête mais son âme est déjà partie.

La cinquième: elle court en tous sens, elle perd son sang, d'en haut elle se voit courir. De son entre-jambes le sang coule derrière et devant elle. Elle revient là où elle a subi le coup. Case départ. L'espace de sa course, elle voit sa vie défiler.

La sixième: il lui dit lève-toi. Elle n'a pas voulu, elle est restée clouée sur sa chaise. Elle s'est vue devenir comme un meuble, il a soufflé avec son feu dessus; elle a éclaté avec son pupitre et tous les morceaux de sa chaise.

La septième a réagi, elle a tout vu venir. C'est avec ses yeux qu'elle a réagi. Elle est tombée comme les autres.

La huitième a subi les sept affaissements des autres. Il l'a regardée, elle est tombée sur ses genoux. Elle a été épargnée mais n'était plus capable de se relever.

La neuvième: elle s'est vue comme le chiffre zéro tracé à la craie sur un tableau, qu'on s'efforce d'effacer d'un coup de brosse. Elle a su que sa mort ne serait pas oubliée aussi vite. Il est revenu à la huitième et il l'a abattue.

La dixième: elle s'est sentie voler en éclats. Tout l'abandonnait.

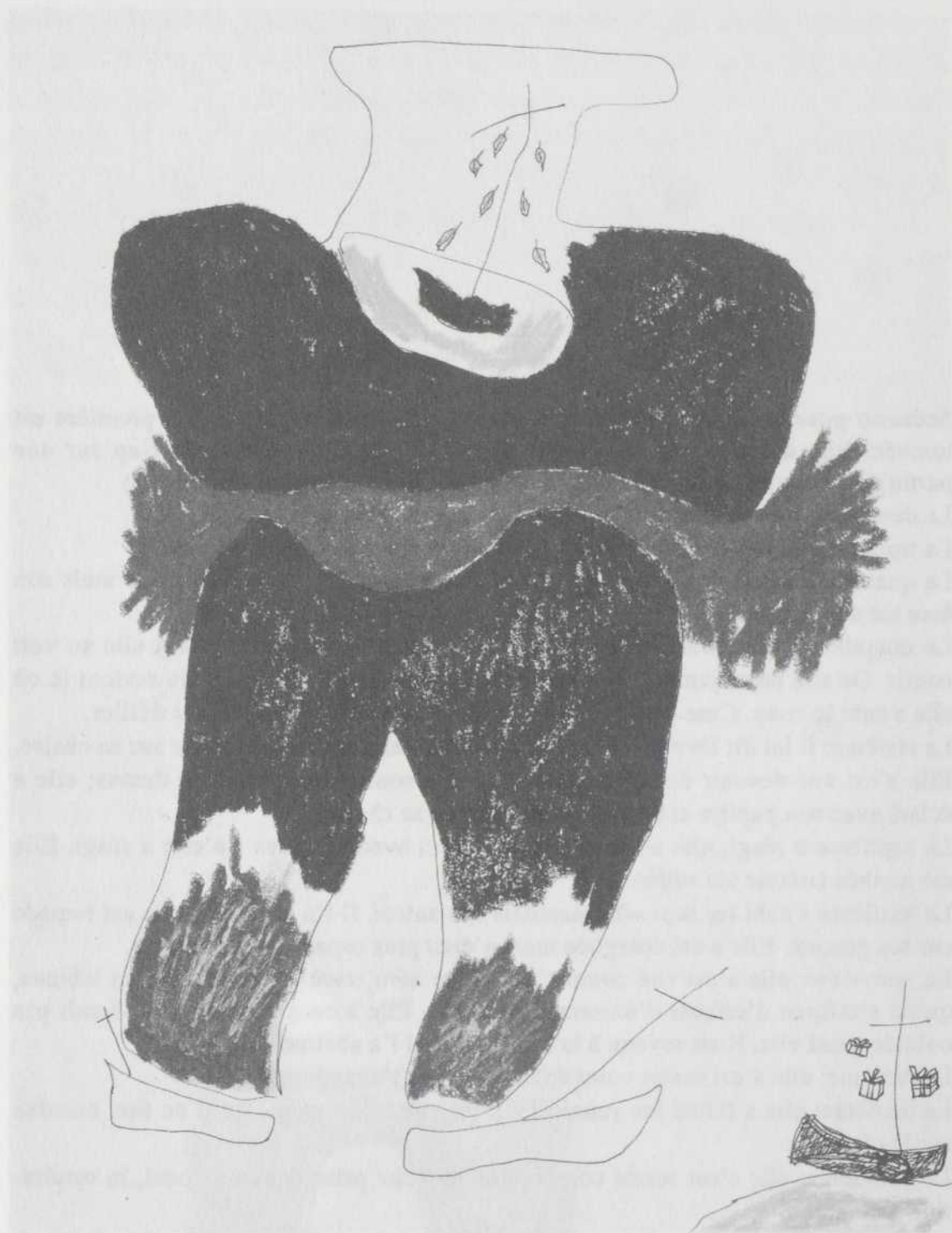
La onzième: elle a fermé les yeux. Elle s'est vue avant même qu'il ne tire, étendue sur le plancher.

La douzième: elle s'est sentie comme une mouche prise dans un bocal, la respiration haletante.

La treizième: elle a presque tout vu. Elle a cru devenir folle, trop tard. Sa folie fut enfermée dans le silence noir.

La quatorzième: elle a perdu conscience. Elle n'a rien vu. Il l'a abattue tout de même.

La quinzième s'est relevée après qu'il eût fait le geste de se tuer, lui. Tremblotante.



Femme au tronc coupé, pleurant sa dérive. Tout feux tout femme, elle se consume.
Retrouvons la terre ferme — s'il le faut mettons de la crasse sous nos ongles pour
montrer qu'on existe. Creusons nos propres sillons. Laissons notre empreinte traî-
nante.

Désormais, les dessins allaient me suivre à chacune de mes répétitions. Sans les illustrer, j'allais m'en servir comme point de repère chaque fois que je sentais que je m'éloignais du sujet.

J'ai finalement osé montrer mes dessins à mes collaborateurs et à ma répétitrice, non sans gêne. Tous m'ont fait sentir que les dessins étaient très inspirants, qu'ils y voyaient déjà un lien étroit avec ma danse. Le cinéaste y voyait une piste importante pour poursuivre son film d'animation ; pour le scénographe, l'idée des toiles battant dans le vent a bifurqué vers la mise en place de voiles légères (dans mes dessins elles apparaissent souvent : un bateau sans voile dont le mât était un crucifix) ; j'ai fait part au scénographe de l'idée de quatorze mannequins exposés un peu à la manière des pierres tombales dans les cimetières. Mais au cours de la création de ma pièce, je ne songeais jamais à l'emplacement de ces torses. On allait voir en salle, une semaine avant le spectacle.

UNE AUTRE FOIS

La répétitrice, qui assume très bien son rôle même si elle vient du théâtre, me pose beaucoup de questions. Parfois, on parle de la pièce mais on tourne aussi autour d'autres sujets. Lors d'une répétition, je lui raconte ce qui m'était arrivé pendant trois jours d'une semaine qui s'annonçait normale. Deux agressions sur la rue, une physique et une autre verbale, une agression en vélo qui m'a fait réaliser combien mes jambes sont importantes dans ce que je fais. Ces petits événements assez révoltants m'ont fait aller plus loin dans certains moments gestuels que je n'arrivais pas à agripper. Puis il y a eu un moment où j'ai dit à Hélène que l'on parlait trop, que je ressentais le besoin de m'exprimer par le geste même en état de recherche. Je lui ai dit : « Il faut que je danse, que j'essaie, que je me trompe, que je recommence, que j'évalue le travail encore à faire du dedans plutôt que d'analyser alors même que l'inconscient et le conscient essaient de se rencontrer. »

UNE AUTRE FOIS ENCORE

Les semaines sont chargées, la musique n'est pas encore prête, les répétitions vont bon train. Je jette, à une semaine du spectacle, une dizaine de minutes de chorégraphie ; je dois recommencer.



Femme enflammée avec ombre enfumée.

Partie de fantôme. — Chrysalide vide — réminiscence d'une femme que j'ai été dans le passé.

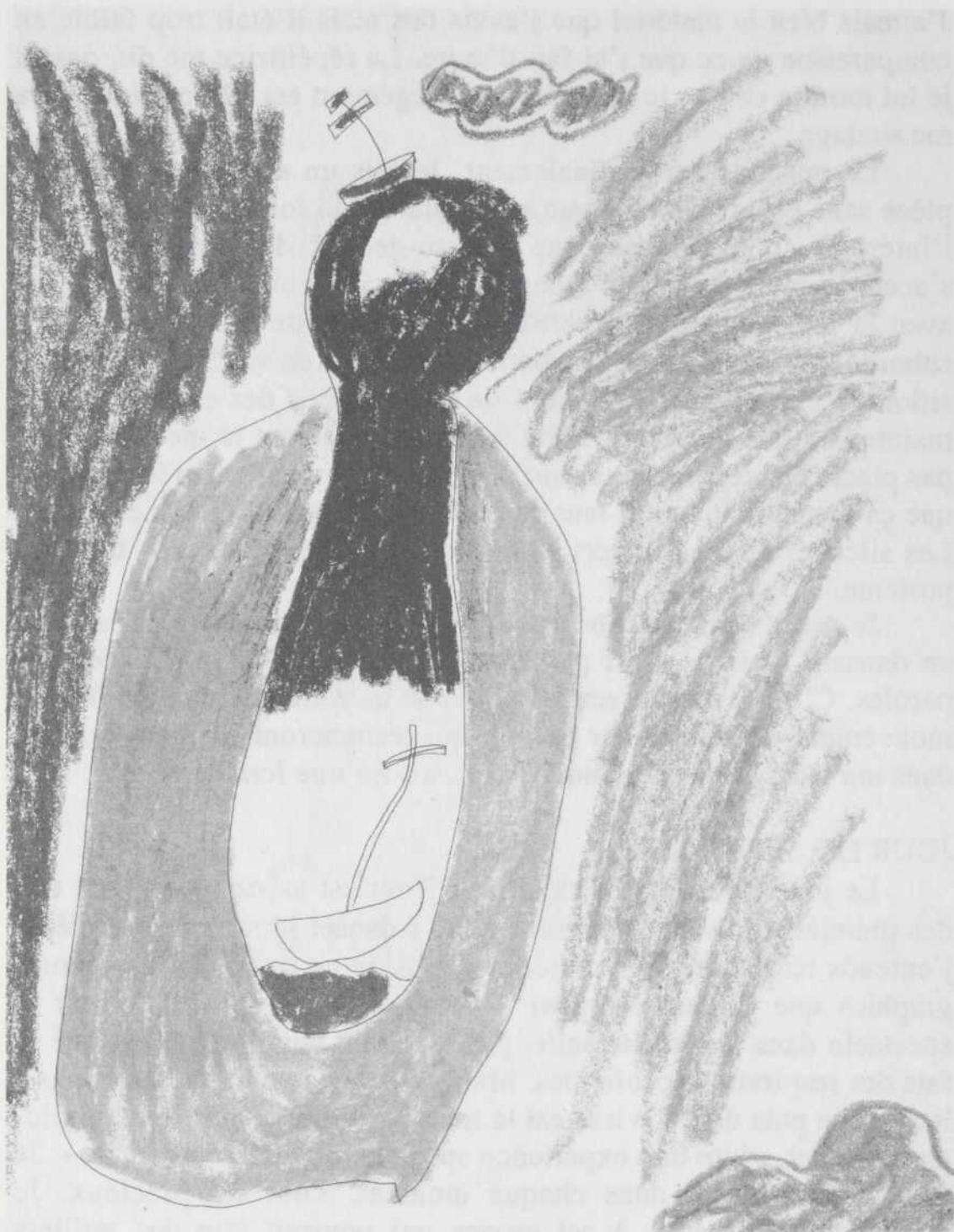
J'aimais bien le matériel que j'avais fait mais il était trop faible en comparaison de ce que j'ai fait d'autre. La répétitrice me dit, quand je lui montre ce que je fais, que le changement est très pertinent. Ça me soulage.

La musique arrive finalement. Je fais un enchaînement de la pièce sans écouter la musique au préalable ; je fonce, je vais voir de l'intérieur si la musique que j'ai au-dedans de moi en dansant s'accorde avec celle que Robert a faite. Je crois que ma relation avec la musique est très particulière, mon geste ne lui est jamais subordonné. Tantôt il en fait partie, tantôt il s'en va dans une opposition qu'elle suggère fortement. Je fais et refais des enchaînements maintenant que j'arrive près du spectacle. Souvent je me force à ne pas placer des repères musicaux avec des mouvements précis ; il faut que ça demeure vivant il faut que mon oreille soit toujours en alerte. Les silences aussi à travers la musique ont une résonance très importante.

Je danse dans ma robe grise ; à un moment donné je parle seule en dansant mais ce n'est pas à mon adresse que sont dirigées ces paroles. C'est sorti tout seul sans que je m'y attende dans le flot du mouvement. Je retiens ces paroles qui résonneront longtemps après dans ma tête : « Pourquoi moi ? Je ne suis qu'une femme. »

JOUR DU SPECTACLE

Le jour du spectacle est arrivé. Tout est assez prêt. C'est une des premières fois où je me sens prête à danser lors d'une première ; j'entends ici danser mon matériel à moi, je ne parle pas des chorégraphies que j'interprète pour d'autres. Je me réchauffe avant le spectacle dans une petite salle, j'allume une bougie pendant que je fais des respirations profondes. Ma danse démarre ici même en coulisse, si je puis dire. Le trac est là mais je me dis allons tout simplement danser, vivre une expérience spéciale, offrir l'« inoffrable ». Je danse en croquant dans chaque moment. Tout est précieux. Je m'abandonne au lieu, à cet espace qui pourrait être des milliers d'autres espaces. C'est plus qu'un refuge, c'est mille choses en même temps et ce n'est rien aussi. Et voilà, c'est terminé, j'ai passé par plusieurs sensations, j'ai parfois été au bord du connu mais aussi de l'inconnu car la danse est un grand risque si l'on a à cœur de toujours la garder vivante, peu importe le degré de virtuosité.



Bateau cavaleur sur thermomètre humain.

C'est facile à dire mais ce n'est pas un fait acquis. Je sombre, mon bateau sombre; vite il faut le maintenir à flot. Sa toile à bâbord est déchirée. Sa voile à tribord lutte désespérément. Et moi sur le quai j'observe une seconde. Ensuite je me débats. Je n'ai pas survécu à ce désastre pour rien. Je m'en remets, je me remets à la lutte. Il s'agit de respirer par le ventre.

Ce soir-là j'étais seule mais j'étais aussi plusieurs. Le corps a parlé, moi Louise, je me suis tue, je le laisse dire ce que d'autres avaient depuis longtemps le désir de dire. C'était troublant mais en même temps je lui (à mon corps) en fus reconnaissante.

Chorégraphie et interprétation : Louise Bédard

Répétitrice : Hélène Mercier

Scénographies et costumes : Marc-André Coulombe

Éclairages : Jean-Philippe Trépanier

Musique : Robert-M. Lepage

Film : Pierre Hébert

Collaborateurs et collaboratrices

Louise Bédard a commencé sa formation en danse contemporaine à la fin des années 1970 à Montréal, avec la compagnie Nouvelle Aire. Très tôt, elle a dansé des rôles importants dans les œuvres de Paul-André Fortier et de Jean-Pierre Perreault, puis de Daniel Léveillé, Lucie Grégoire, Daniel Soulières et Sylvain Émard. Elle a participé en tant que chorégraphe à différentes manifestations, dont les Événements de la pleine lune et les Most Modern et se produit maintenant en tant que chorégraphe indépendante.

Pascale Bréniel est diplômée en communications et journaliste pigiste. Elle travaille notamment pour la Presse canadienne et collabore entre autres aux magazines *MTL*, *La Gazette des Femmes* et *L'Essentiel*. Elle s'intéresse aux arts d'interprétation et couvre depuis quatre ans le secteur de la danse, à titre de collaboratrice extérieure, pour le quotidien *La Presse*.

Martin Faucher a reçu son diplôme de l'Option-Théâtre du cégep de Saint-Hyacinthe en 1982. Depuis, il a joué au théâtre, dansé *Les Traces*, *L'exil ou la Mort* du chorégraphe Daniel Léveillé, et signé la conception et la mise en scène de *À quelle heure on meurt*, d'après Réjean Ducharme, qui lui valait en 1989 le titre de Découverte de l'année décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre. Il a depuis mis en scène, entre autres, *Et Laura ne répondait rien*, de René-Daniel Dubois, au Théâtre de Quat'Sous, et *L'Été*, de Romain Weingarten, pour le Théâtre de l'Opsis.

Aline Gélinas a une double formation universitaire en études littéraires et en art dramatique. Elle a fréquenté l'École de mime de Montréal pendant plusieurs années. Elle a écrit sur la danse et le théâtre au quotidien *La Presse* puis à l'hebdomadaire *Voir*, avant de se consacrer à la publication de livres sur la danse aux Éditions Les Herbes rouges. Elle a enseigné l'histoire de la danse au Collège de

Saint-Laurent, à l'université Concordia et aux Ateliers de danse moderne de Montréal.

Kathryn Greenaway a commencé à suivre des cours de ballet, de jazz et de claquettes à l'âge de onze ans. Elle a dansé avec le Saskatchewan Theatre pendant deux ans avant de rejoindre les rangs du Ballet de Montréal Eddy Toussaint en 1975, où elle était à la fois première danseuse et assistante de monsieur Toussaint, jusqu'à ce qu'elle se retire en 1985. Elle a obtenu un baccalauréat en journalisme en 1989, et depuis elle est correspondante pour le *Dance Magazine* américain. Elle a également participé au magazine radiophonique *Home run* sur les ondes de CBC, dirigé l'émission d'affaires publiques *The Editors* à PBS et écrit dans les pages culturelles de *The Gazette* sur la danse et les autres manifestations culturelles.

Linde Howe-Beck a été critique de danse au quotidien *The Gazette* pendant seize ans, et à la revue *Dance in Canada*. Elle a rédigé pendant cinq ans la publication *Tendance/Tendanse*, éditée par le Centre national des arts d'Ottawa, et elle écrit présentement pour *Dance Magazine*, *Vandance*, *Dance Connection* et le *Magazine de la Place des Arts*. Elle travaille actuellement à une biographie de Ludmilla Chiriaeff.

Pierre Lavoie interrompt ses études littéraires en 1978 pour s'intégrer dans le monde des communications. Deux ans de formation en radio-télédiffusion font de lui un lecteur de manchettes à Radio-Mutuel à Ottawa. Il travaille par la suite pour le gouvernement fédéral à titre de réalisateur et de monteur-vidéo. Deux ans plus tard, il se spécialise en techniques de la scène à l'École des beaux-arts de Banff. Il se retrouve à Toronto à la fin de son stage et commence sa carrière de régisseur de danse. Après avoir œuvré auprès de toutes les troupes de danse moderne de la ville reine, il joint les rangs des Grands Ballets Canadiens en 1988 comme régisseur de production. Depuis 1991, il consacre le plus clair de son temps à éclairer Margie Gillis.

Gaétan Lebœuf a composé la trame musicale de nombreux spectacles de nouvelle danse à Montréal, *Train d'enfer*, de Ginette Laurin, *Eldorado*, de Jean-Pierre Perreault, *Rouges-gorges*, *Mirador-Mi-Clos* et *Les Bois dormants* de Danielle Desnoyers, et, de Paul-André Fortier, *L'Été latent*, *Les Males Heures* et *La Tentation de la transparence*. Il a également travaillé avec Irène Stamou. Au théâtre, il a

signé, entre autres, les conceptions sonores d'*Oulipo Show*, du Théâtre Ubu, de *Gil*, un spectacle du Carrousel mis en scène par Gervais Gaudreault, et de *La Tempête* de Shakespeare, monté par Alice Ronfard. Parallèlement, il poursuit une carrière d'auteur-compositeur-interprète et il a publié chez Québec-Amérique deux romans pour la jeunesse, *Boudin d'air* et *Simon Yourm*.

Andrée Martin, photographe et chorégraphe, mène depuis plus de cinq ans une recherche sur les rapports entre la danse et l'image (photographie, vidéo, cinéma). Diplômée de l'université de la Sorbonne (maîtrise en danse et D.E.A. en esthétique et sciences de l'art), elle rédige actuellement une thèse de doctorat sur « l'image comme représentation formelle de la danse ».

Serge Ouaknine est né à Rabat, au Maroc, en 1943. Après des études aux Arts Décoratifs à Paris, il séjourne deux ans en Pologne, au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowsky. Il est l'un des membres fondateurs du Département de théâtre de l'université de Paris VIII — Vincenne. Il fut également directeur de Centres expérimentaux de formation et de création théâtrales à Nancy et à Aix-en-Provence. Peintre, écrivain et metteur en scène, il conçoit, dessine et scénarise la plupart de ses créations pour le théâtre. Docteur ès Lettres et Sciences humaines de l'Université de Paris VIII, il est l'auteur de publications sur le théâtre et les arts contemporains, d'essais sur la pensée d'Orient et d'Occident et d'œuvres de fiction. Il enseigne au département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Il prépare actuellement un livret d'opéra, *Mathias 1^{er}, le roi enfant*, inspiré de l'œuvre de Janusz Korczak, et les feux d'artifices de la Fête de la Musique, célébrée à Paris aux Halles de la Villette le 21 juin 1992.

Silvy Panet-Raymond débute sa formation en danse à Ottawa, avec Elizabeth Langley, et la prolonge à New York auprès, entre autres, des compagnies de Merce Cunningham, Twyla Tharp et Trisha Brown. En 1976, elle s'installe à Londres, fonde le collectif Dance Works, danse avec la Rosemary Butcher Dance co., écrit, enseigne. De retour à Montréal en 1980, elle devient l'une des fondatrices de Tangente Danse Actuelle, et se produit en solo au Canada, au Mexique et en Europe. En 1984, elle co-fonde ArtAventure, un regroupement multidisciplinaire qui met sur pied des projets internationaux axés

sur l'art et la nature. En 1986, elle devient directrice du département de danse contemporaine de la faculté des beaux-arts de l'université Concordia, où elle enseigne principalement la chorégraphie. Parallèlement, elle poursuit sa recherche en écriture et en performance.

les herbes rouges

- 192 *Corps-témoin* (Bilan de la danse, saison 1989-1990), essais, Mathieu Albert, Pascale Bréniel, Michèle Febvre, Aline Gélinas, Walter Krajewski, Daniel Léveillé, Édouard Lock, Linda Rabin, Iro Tembeck
- 193 *L'endroit où se trouve ton âme*, récits, Carole David
- 194 *Les yeux fertiles 2* (Bilan cinématographique, télévisuel et vidéographique 1990), essais, Claude R. Blouin, Daniel Carrière, Michel Coulombe, Pierre Demers, Michel Euvsard, Charles Guilbert, Thierry Horguelin, Gilles Lapointe, Gilles Marsolais, Guy Ménard, Yves Picard, André Roy
- 195-196 *Veilleurs de nuit 3* (Bilan de la saison théâtrale 1990-1991), essais, Marthe Adam, Luis Araujo, Hélène Beauchamp, Jean Beaunoyer, Dominique Beauregard, Patricia Belzil, Luc Boulanger, Paul Chamberland, Jean-Guy Côté, Gilbert David, Gilles Deschatelets, Pat Donnelly, Yves Dubé, Liette Fortin, Richard Gauthier, Yves Jubinville, Marie Labrecque, Jean-Marc Larrue, Pierre Leroux, Robert Lévesque, Claude Lizé, Michel Morin, Renée Noisieux-Gurik, Jeanne Painchaud, Diane Pavlovic, Alvina Ruprecht, Jean St-Hilaire, Jean-Louis Tremblay, Michel Vaïs, Rodrigue Villeneuve, Philip Wickham
- 197 *Plaques sensibles* (Bilan de la photographie, saison 1990-1991), essais, Pascale Beaudet, Guy Bellavance, Sylvain Campeau, Jean Dumont, Jean-Pierre Denis, Claire Gravel, Alain Laframboise

formule d'abonnement et de commande

- ☐ **abonnement:**
individu : 1 an (4 numéros), 24,00 \$
institution : 1 an (4 numéros), 32,00 \$
étranger : 1 an (4 numéros), 40,00 \$
débutant au numéro _____
- ☐ le(s) numéro(s) suivant(s) _____
numéro simple ou double, 8,00 \$

paiement à l'ordre de :

les herbes rouges

C.P. 81, Succ. E, Montréal, Québec H2T 3A5

Nom

Adresse

Ville Code postal

ais,
éli-
nda

et
iel
rd,
les

l),
an
uc
d,
in,
n-
zé,
ne
n-

),
in

—

—

Photocomposition : Sylvain Boucher

Photo de couverture : Louise Bédard dans *Braise blanche*

(photo de Robert Etcheverry)

Impression : Ginette Nault et Daniel Beaucaire

Imprimé au Québec, Canada

La danse, cet art fascinant qui sonde sans jamais les épuiser les mystères du corps, ne laisse aucune trace sinon dans le souvenir du public, dans la mémoire des interprètes. Les mots, à la décrire, à tenter d'en traduire le sens et la finalité, se révèlent bien imparfaits. Pourtant...

Louise Bédard	• Pascale Bréniel
Martin Faucher	• Kathryn Greenaway
Linde Howe-Beck	• Pierre Lavoie
Gaétan Lebœuf	• Andrée Martin
Serge Ouaknine	• Silvy Panet-Raymond

créent, observent, réfléchissent, commentent, dessinent, éclairent, photographient, mettent en musique la danse montréalaise, et font le pari de l'écrire.

