

PER
H-78
EX. 2

s herbes rouges



Corps-témoin

Bilan de la danse

saison 1989-1990

les herbes rouges

192

ISSN 0441-6627

ISBN 2-89272-068-0

Direction :
François Hébert
Marcel Hébert

Administration :
Claude Masse

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 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.

Dépôt légal : premier trimestre 1991, Bibliothèque nationale du Québec,
Bibliothèque nationale du Canada

© Les Herbes rouges

192
72-0684

Corps-témoin
Bilan de la danse
saison 1989-1990

Directrice : Aline Gélinas

arts du
ement
Québec

Les arbres rouges

1

Le 1er janvier 1950

Copie-remont

Bilan de la saison

Saison 1949-1950

1949-1950

Le 1er janvier 1950

1949-1950

1949-1950

Le 1er janvier 1950

Le 1er janvier 1950

Le 1er janvier 1950

1949-1950

1949-1950

S O M M A I R E

PRÉSENTATION Aline GÉLINAS 5

LES ŒUVRES

Vision un peu trouée d'une saison pleine Aline GÉLINAS 7
Morceaux choisis Michèle FEBVRE 19
À la recherche du *Faune* perdu de Nijinski : De l'excentricité
faunesque et de l'empreinte de Chronos Iro TEMBECK 33

QUESTIONS DE POLITIQUE

Danse et politique culturelle Daniel LÉVEILLÉ 45
Le public de la danse à Montréal Walter KRAJEWSKI 52
Les illusions perdues ? Pascale BRÉNIEL 57
Les mots pour la danse Édouard LOCK 62
Lettre aux lecteurs Mathieu ALBERT 66

LA FORMATION

Les eaux de la métamorphose Linda RABIN 72

Annexe 1 : « Faute de pouvoir réaliser ses objectifs,
Montréal Danse se rend hommage à elle-même »
par Mathieu Albert 81

Annexe 2 : « Mathieu Albert et "Le syndrome
Linda Hébert" » par Daniel Léveillé 85

Annexe 3 : Lettre de Michèle Febvre à Mathieu Albert 90

Liste des spectacles chorégraphiques présentés
à Montréal au cours de la saison 1989-1990 93

Collaborateurs 101

S O M M A I R E

1	INTRODUCTION
2	CHAPITRE I
3	CHAPITRE II
4	CHAPITRE III
5	CHAPITRE IV
6	CHAPITRE V
7	CHAPITRE VI
8	CHAPITRE VII
9	CHAPITRE VIII
10	CHAPITRE IX
11	CHAPITRE X
12	CHAPITRE XI
13	CHAPITRE XII
14	CHAPITRE XIII
15	CHAPITRE XIV
16	CHAPITRE XV
17	CHAPITRE XVI
18	CHAPITRE XVII
19	CHAPITRE XVIII
20	CHAPITRE XIX
21	CHAPITRE XX
22	CHAPITRE XXI
23	CHAPITRE XXII
24	CHAPITRE XXIII
25	CHAPITRE XXIV
26	CHAPITRE XXV
27	CHAPITRE XXVI
28	CHAPITRE XXVII
29	CHAPITRE XXVIII
30	CHAPITRE XXIX
31	CHAPITRE XXX
32	CHAPITRE XXXI
33	CHAPITRE XXXII
34	CHAPITRE XXXIII
35	CHAPITRE XXXIV
36	CHAPITRE XXXV
37	CHAPITRE XXXVI
38	CHAPITRE XXXVII
39	CHAPITRE XXXVIII
40	CHAPITRE XXXIX
41	CHAPITRE XL
42	CHAPITRE XLI
43	CHAPITRE XLII
44	CHAPITRE XLIII
45	CHAPITRE XLIV
46	CHAPITRE XLV
47	CHAPITRE XLVI
48	CHAPITRE XLVII
49	CHAPITRE XLVIII
50	CHAPITRE XLIX
51	CHAPITRE L
52	CHAPITRE LI
53	CHAPITRE LII
54	CHAPITRE LIII
55	CHAPITRE LIV
56	CHAPITRE LV
57	CHAPITRE LVI
58	CHAPITRE LVII
59	CHAPITRE LVIII
60	CHAPITRE LIX
61	CHAPITRE LX
62	CHAPITRE LXI
63	CHAPITRE LXII
64	CHAPITRE LXIII
65	CHAPITRE LXIV
66	CHAPITRE LXV
67	CHAPITRE LXVI
68	CHAPITRE LXVII
69	CHAPITRE LXVIII
70	CHAPITRE LXIX
71	CHAPITRE LXX
72	CHAPITRE LXXI
73	CHAPITRE LXXII
74	CHAPITRE LXXIII
75	CHAPITRE LXXIV
76	CHAPITRE LXXV
77	CHAPITRE LXXVI
78	CHAPITRE LXXVII
79	CHAPITRE LXXVIII
80	CHAPITRE LXXIX
81	CHAPITRE LXXX
82	CHAPITRE LXXXI
83	CHAPITRE LXXXII
84	CHAPITRE LXXXIII
85	CHAPITRE LXXXIV
86	CHAPITRE LXXXV
87	CHAPITRE LXXXVI
88	CHAPITRE LXXXVII
89	CHAPITRE LXXXVIII
90	CHAPITRE LXXXIX
91	CHAPITRE LXXXX
92	CHAPITRE LXXXXI
93	CHAPITRE LXXXXII
94	CHAPITRE LXXXXIII
95	CHAPITRE LXXXXIV
96	CHAPITRE LXXXXV
97	CHAPITRE LXXXXVI
98	CHAPITRE LXXXXVII
99	CHAPITRE LXXXXVIII
100	CHAPITRE LXXXXIX
101	CHAPITRE LXXXXX

P
 ques
 est né
 Québ
 est pa
 ou au
 les au
 tribun
 velles
 en fin
 tique
 tions
 milieu
 fait ap
 d'écri
 et fait
 artisti
 Miché
 D'aut
 Alter
 néann
 de sot
 est un
 été lu
 ment
 sur la
 m'ont
 Rabon
 tique

P R É S E N T A T I O N

Le présent recueil de textes sur la danse et les questions politiques relatives à la formation, à la diffusion et à la critique en danse est né du besoin. En effet, malgré la vitalité de cette forme d'art au Québec, aucune revue n'est entièrement consacrée à la danse, et s'il est parfois possible de publier dans les périodiques consacrés au théâtre ou aux arts visuels, les auteurs, que ce soient les auteurs consacrés ou les auteurs qui n'attendent pour se révéler que de se voir offrir une tribune, tous sont constamment à la recherche d'opportunités nouvelles pour approfondir un point de vue, fouiller une question, aller, en fin de compte, au-delà des contraintes du compte-rendu journalistique ou de la discussion entre pairs.

Corps-témoin paraîtra annuellement, prenant acte des productions de la saison précédente, prolongeant les débats qui animent le milieu de la danse, proposant des avenues de réflexion. *Corps-témoin* fait appel à la collaboration de ceux et de celles dont c'est le métier d'écrire, mais veut également susciter la prise de parole des créateurs et faire place aux points de vue de personnes d'autres disciplines artistiques.

Pour cette première édition, trois d'entre nous, Iro Tembeck, Michèle Febvre et moi-même, avons choisi d'écrire sur les œuvres. D'autres, Daniel Léveillé, Walter Krajewski, Pascale Bréniel et Mathieu Albert, ont préféré soulever des questions périphériques mais néanmoins essentielles : le public, les politiques de programmation et de subvention, le rôle de la critique. La contribution d'Édouard Lock est un texte qui n'était pas à l'origine destiné à la publication, et qui a été lu dans le cadre du colloque Médias-Danse tenu par le Regroupement des professionnels de la danse en mai 1989. Ses commentaires sur la relation de dépendance qu'entretient la danse envers l'écrit m'ont semblé pertinents dans le contexte de *corps-témoin*. Enfin, Linda Rabin livre des réflexions éclairantes et nourries d'une longue pratique sur le métier de pédagogue et le processus d'apprentissage.

Corps-témoin se veut tout à la fois un hommage à ceux et à celles qui font advenir la danse, cet art fascinant qui sonde sans jamais les élucider les mystères du corps, et qui ne laisse aucune trace si ce n'est dans le souvenir des spectateurs et dans le corps des danseurs ; un reflet de l'activité bourdonnante d'un petit milieu industriel et fervent ; une pause entre deux mouvements, un arrêt sur l'image le temps de penser un peu...

Aline GÉLINAS

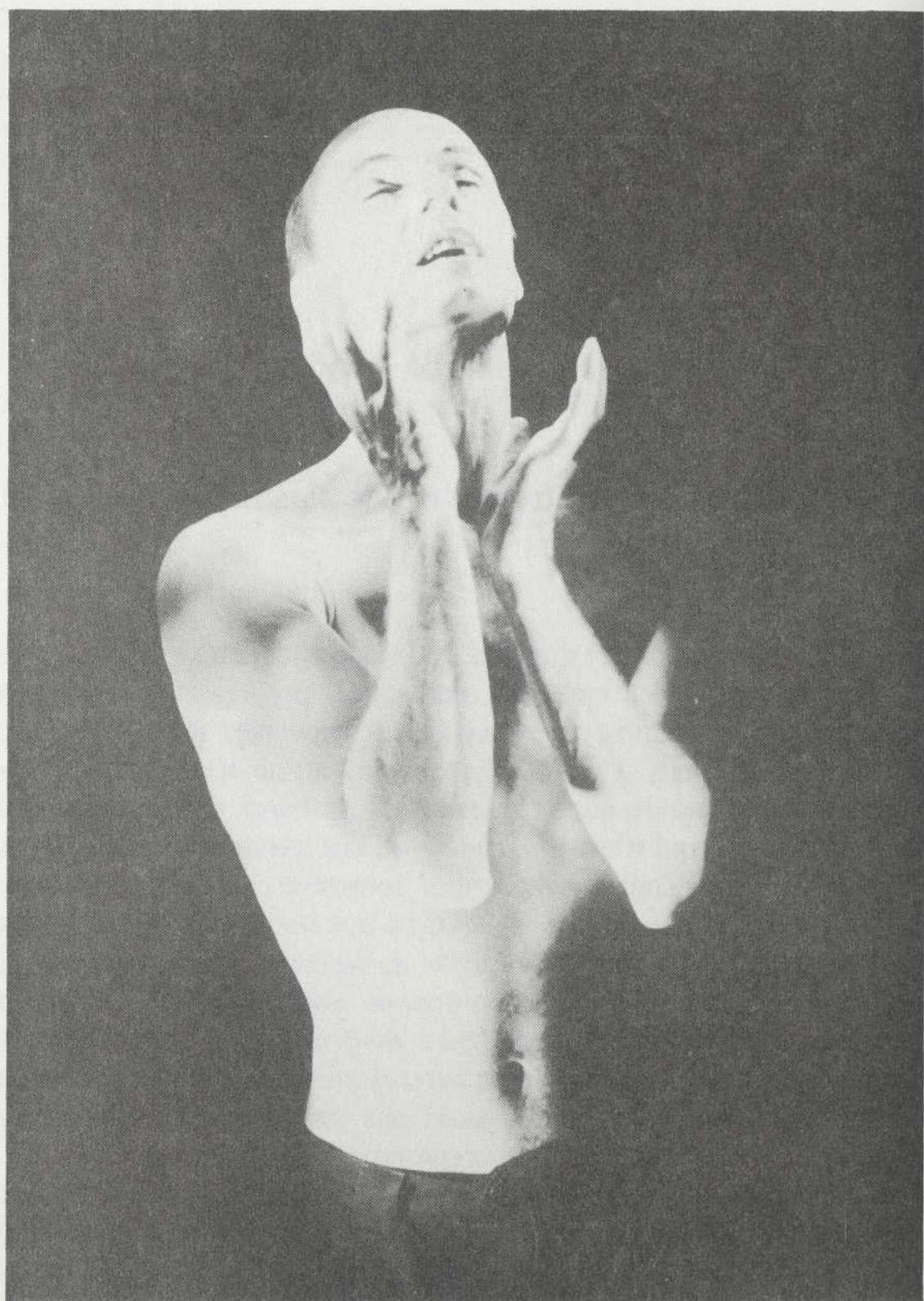
L E S O E U V R E S

ALINE GÉLINAS

Vision un peu trouée d'une saison pleine

La notion de progrès, en art, est manifestement suspecte. Pourtant, je dirais que les créateurs montréalais progressent. Je ne suis plus, depuis longtemps, une spectatrice innocente. Je vois avec le souvenir de ce que j'ai vu, ma perception s'affine et se charge, paradoxalement, à mesure que je m'expose à la danse, que je consens à cette expérience qui n'est pas, chez moi, entièrement visuelle ; je me rappelle peu les détails, mais surtout comment ça faisait, dans mon corps à moi, quand je voyais les autres corps bouger sur scène. Même que, quand je ne sais trop, il m'arrive de fermer les yeux pour mieux sentir, pour tenter de nommer un peu, de trouver quelques mots qui pourraient avoir une correspondance avec ce qui se passe dans le temps de la représentation. Je ne perçois plus comme il y a trois ou quatre ans, mais il me semble aussi que les créateurs ne font plus comme ils faisaient, et que nous progressons de concert.

À la troisième édition du Festival international de Nouvelle Danse, en septembre 1989, ce fut encore une fois la fête gourmande, et on ne peut trop redire la qualité de la sélection internationale des directrices. Et cette fois-là, le bonheur était égal à revoir *Joe* de Jean-Pierre Per-

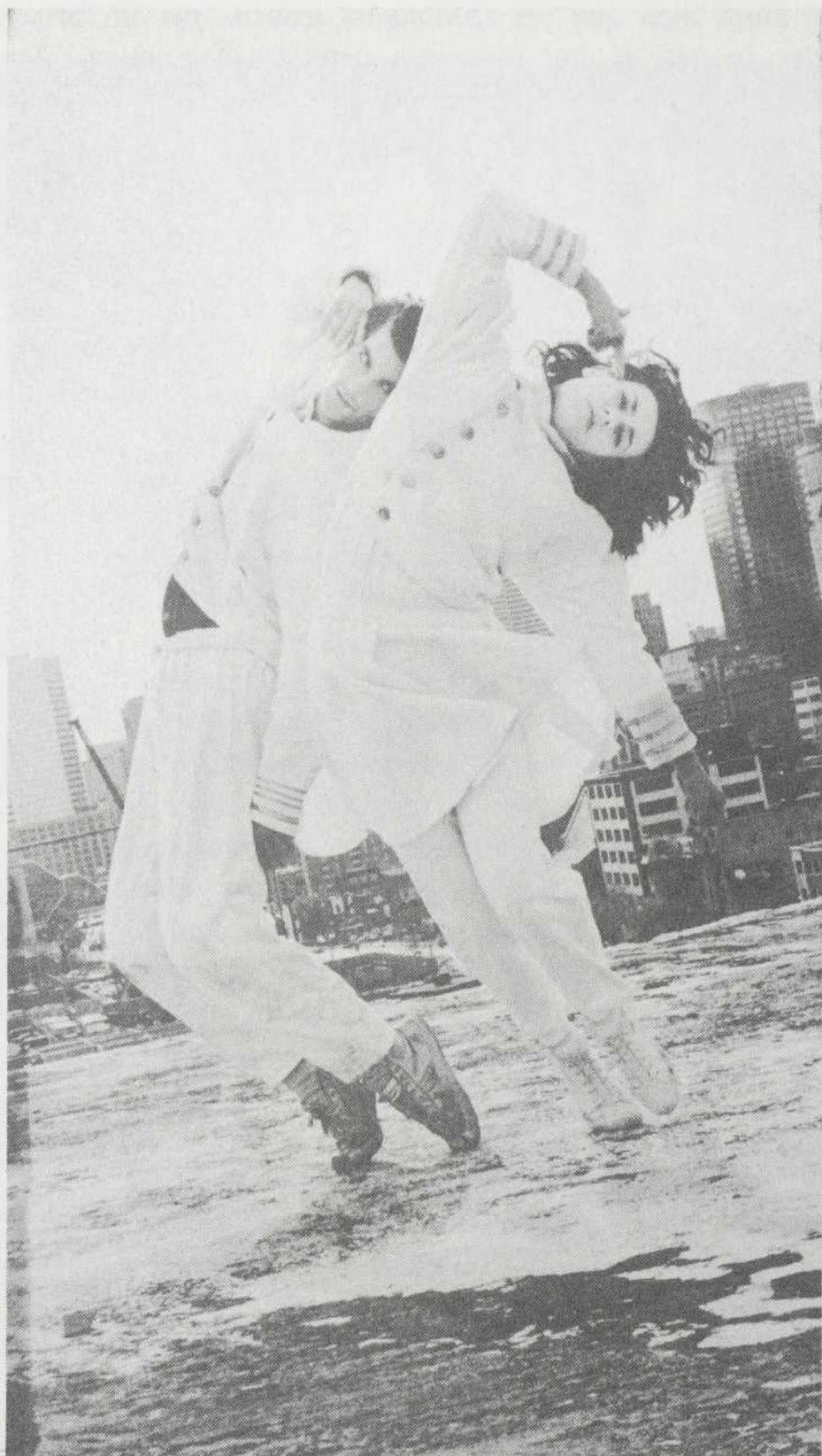


Paul-André Fortier dans *Les males heures* (photo de Cylla von Tiedemann).

reault, une œuvre inspirée et parlante, en ce sens qu'elle rejoint les profanes aussi bien que les spectateurs avertis, par la force de sa métaphore sociale et son invention dans le dénuement. À revoir *Chagall*, une manière d'épiphanie du style de Ginette Laurin. À découvrir la création de Paul-André Fortier, *Les males heures*. L'homme a fait un virage salutaire en renonçant à la direction de Montréal Danse : on l'a vu là engagé dans sa création et risquant sa peau comme il ne se permettait pas de le faire au sein de la jeune institution qu'il avait fondée. Son personnage est troublant, ambigu, il ploie sous le poids de la culture qu'on lui a fait ingérer, et tente l'exorcisme. Le compositeur Gaétan Lebœuf a créé pour lui, poursuivant un travail amorcé auprès de plusieurs jeunes chorégraphes, une bande sonore riche et évocatrice.

Dans la petite salle des Loges, la qualité fut inégale, ou, pour dire les choses autrement : certaines œuvres ne passent qu'entre nous, et révèlent leurs limites en présence d'un public composé en partie d'étrangers. Le phénomène est, à la limite, imprévisible et se fait sentir sans même qu'aucune parole ne soit échangée. La pièce soudainement semble affaiblie, inaboutie. Je pense à *Cathédrale* d'Hélène Blackburn, au *Don Quichotte de la tache* de Pierre-Paul Savoie. Le cas de Jo Lechay est différent. On ne peut que respecter son intégrité, et la qualité de sa présence sur scène. Mais on peut avoir une violente réaction de refus contre la charge politique de son propos, et le sentiment d'étouffement qu'il génère. *La voisine* de Dulcinée Langfelder prolonge une recherche à la fois accessible et exigeante : l'artiste donne dans le tout-public avec une grâce et un humour inégalés. *Les traces* de Daniel Léveillé sont toujours aussi austères et belles, pour qui consent.

Jocelyne Montpetit a dansé *Milk* avec Minoru Hideshima. Né d'un rêve, le spectacle n'est jamais fixé, et sa reprise, au Théâtre de la Veillée en novembre, a confirmé la puissance de son imaginaire et des moyens qu'elle emploie pour le traduire. Elle a le contrôle corporel qu'ont, à Montréal, les meilleurs artistes du mime. Elle en était, d'ailleurs, avant d'entreprendre sa longue quête japonaise. Elle agit maintenant comme si son corps vivait d'une vie indépendante de celle de sa raison, comme s'il répondait sans médiation aucune aux dictats de l'inconscient. Comme si elle pratiquait une écriture automatique

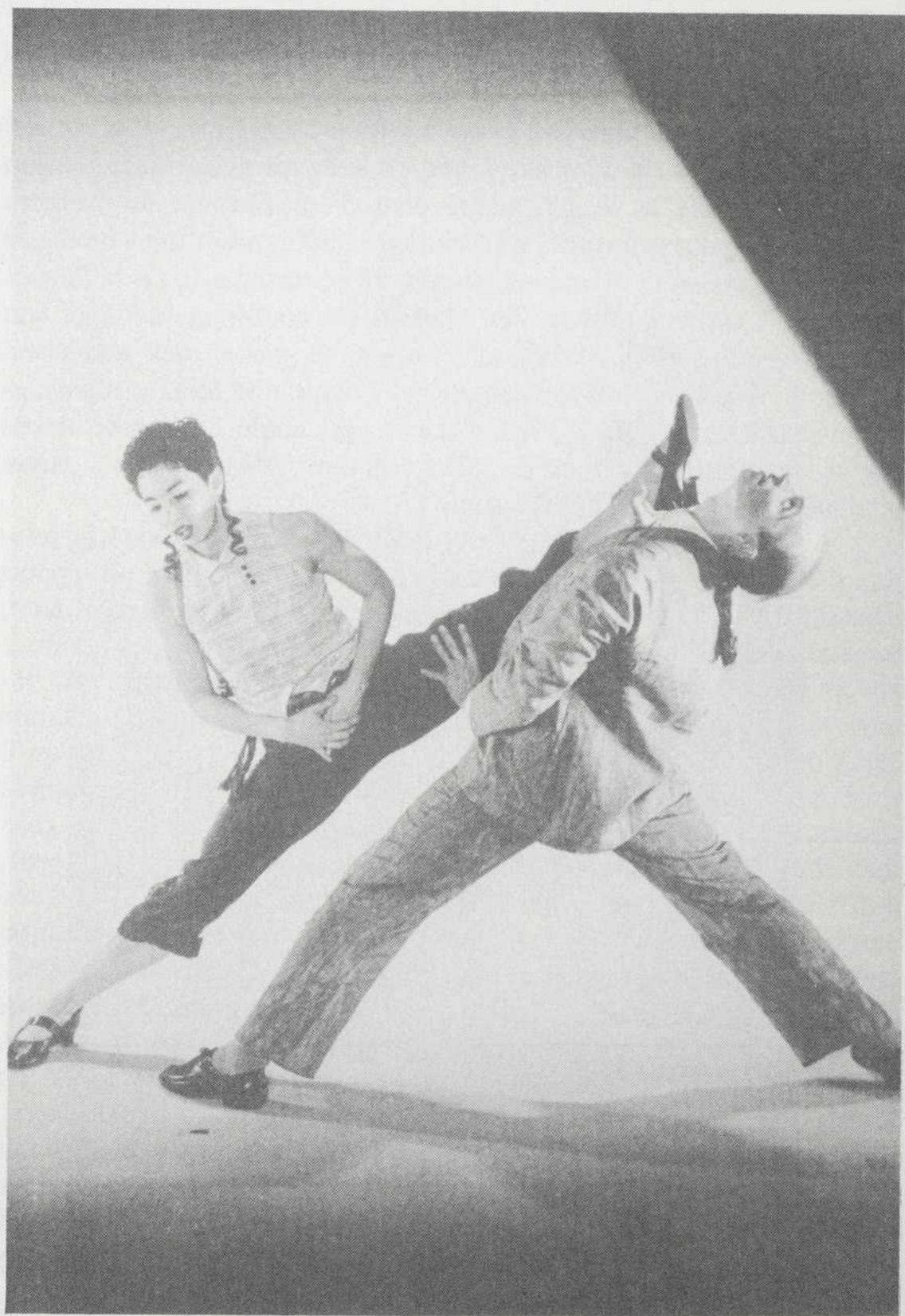


Yves Lapierre et Line Pelletier dans *Cathédrale* d'Hélène Blackburn (photo de Rolline Laporte).

avec une liberté singulière, en empruntant les caractères idéographiques de l'Orient. Son œuvre est mystérieuse, chargée de cette sombre poésie qui nous est étrangère et en laquelle elle a reconnu une partie de son être.

Le Canadien anglais Bill James a présenté une œuvre d'un modernisme désuet avec *Predators of Light*, où le thème avoué de la tension entre la sexualité et la spiritualité était dilué dans un mouvement dansé directement emprunté aux techniques modernes d'il y a quelques décennies, sans qu'on y trouve l'inventivité de certains de ses collègues torontois. L'univers de Jennifer Mascall est confus et lourd, et son charisme d'interprète ne réussit pas à faire passer des matériaux chorégraphiques pauvres et redondants. Encore une fois, la représentation canadienne-anglaise s'est avérée la plus faible, et on nous assure que ce serait représentatif de la situation et non l'effet d'une manœuvre tactique pour renforcer notre image.

Avec *Le docteur Labus*, Jean-Claude Gallotta a troqué la relation d'adulation que lui avait valu *Mammame* en 87 contre un rapport d'intelligence. Sa manière est admirable. Cependant, collectivement, nous résistons à la représentation de la violence extrême des hommes envers les femmes. Peut-être parce qu'elle était, en septembre 89, latente mais sur le point d'éclater, c'était avant Polytechnique. Le charme subtil de Dominique Bagouet agira à long terme, s'il est possible qu'il revienne. *Le saut de l'ange*, commentaire ludique sur, entre autres choses, le vocabulaire de la danse, fut apprécié davantage par les gens du métier que par le grand public. Suzanne Linke, venue d'Allemagne, a offert une fascinante reconstitution des œuvres de Dore Heyer, une danseuse expressionniste des années cinquante, et une transposition chorégraphique actuelle des mêmes thèmes. Avec une rare économie de moyens et une présence sans faille, elle a suscité une émotion très forte. *Les porteuses de mauvaises nouvelles* du Flamand Wim Vandekeybus ont fait l'étonnante démonstration du fait qu'il existe en Europe une génération de créateurs post La La La Human Steps, influencés par le style d'Édouard Lock comme certains ici l'étaient par celui de Pina Bausch. Ce qui n'atténue pas l'intérêt du travail de Vandekeybus, d'une intelligence rigoureuse, et d'un engagement cinétique qui pourrait évoquer la violence banalisée des séries télévisées américaines. La Hollandaise Agelika Oei était peut-être invitée prématurément.



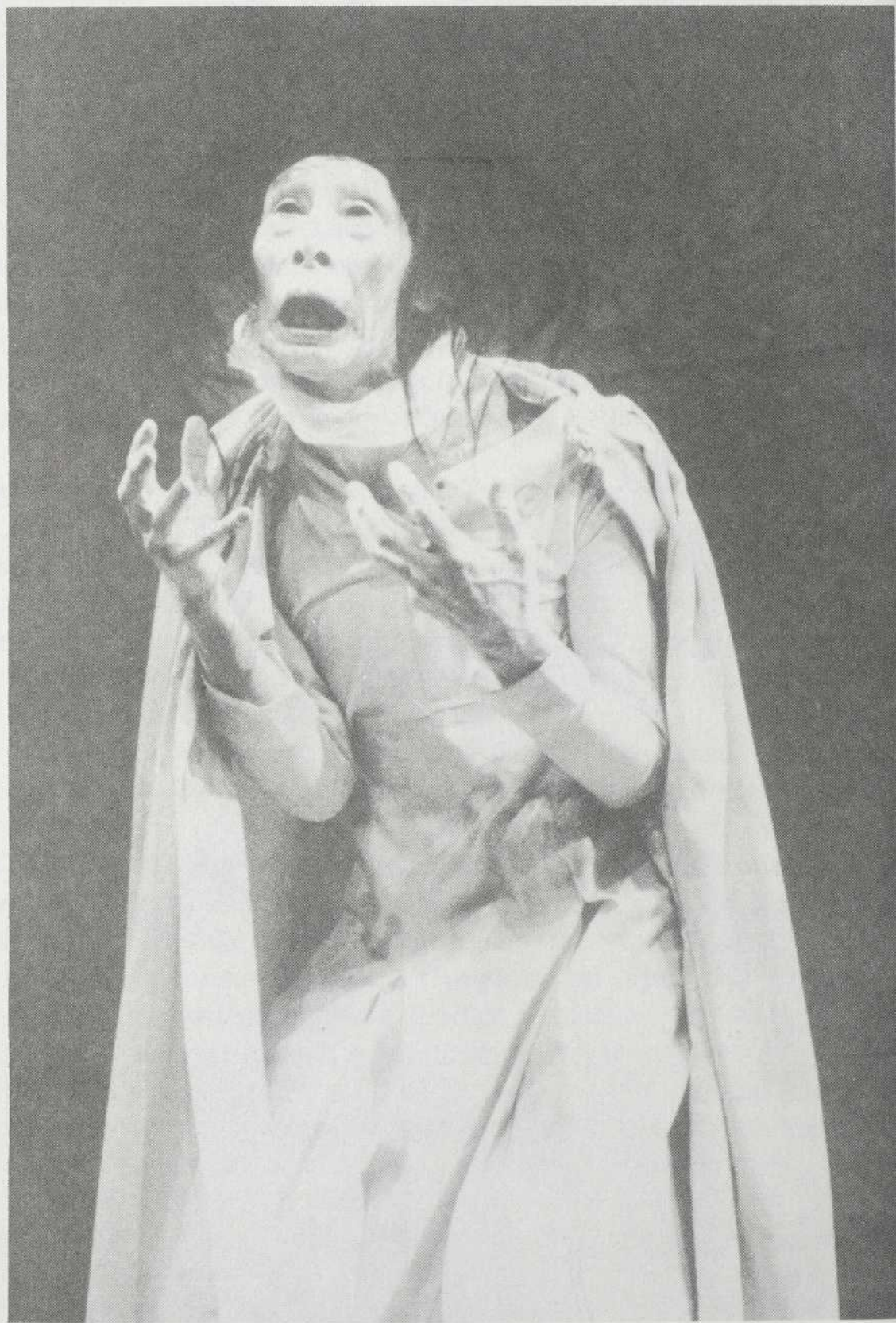
Groupe Émile Dubois dans *Docteur Labus* (photo de M. Delahate).

L'Américaine Susan Marshall a séduit davantage les visiteurs européens que le public montréalais. Elle avait de fort beaux moments, avec *Arms*, et *Kiss*, mais elle a composé son programme sans tenir compte des exigences particulières du contexte, c'est-à-dire à l'américaine, avec une pièce qui emprunte au vocabulaire de la danse sociale à la toute fin, la sempiternelle danse sociale en robe du soir et habit noir, lieu-de-l'affrontement-et-du-désir, ce qui, au lieu de remporter notre adhésion, la discréditait à nos yeux. Dana Reitz fut une heureuse révélation. S'il est une Américaine qui pouvait nous convaincre, malgré toute notre résistance (quelle est, d'ailleurs, l'origine de cette résistance ?)... Sa danse en silence donnait un véritable plaisir de nature contemplative, et sa maîtrise des subtilités de l'éclairage ajoutait au recueillement.

La compagnie japonaise Karas a soulevé l'enthousiasme. Des images percutantes qui n'échappaient pas toujours au cliché, des actions dramatiques efficaces, un vocabulaire corporel tout en isolation, en résistance, très mime encore une fois, très bien maîtrisé par la troupe, et à la perfection par le chorégraphe Saburo Teshigawara : les ingrédients étaient rassemblés pour faire un succès, peut-être un peu trop fabriqué, un peu trop racoleur. À l'inverse, Natsu Nakajima proposait une succession de danses empruntées au jeune répertoire du butô, qui semblait, en l'absence d'un fil dramaturgique, d'une rebu-tante austérité.

Kazuo Ohno était très attendu, et son *Hommage à la Argentina* a peut-être perdu un peu de sa magie dans la trop grande salle Maison-neuve. Mais il a servi une magistrale leçon des choses en dansant, avec dans son corps, les traces de l'âge et la mort imminente, alors que la danse, en Occident, a déifié la beauté du jeune âge. Il appelle en lui une danseuse morte, sachant que d'autres l'invoqueront, lui, à leur tour quand il n'y sera plus, et dans les réactions qu'il suscite, la frontière est fine entre une compassion qui serait pathétique et une émotion de nature artistique. Il connaît très bien les ficelles du spectacle, il en joue avec une candeur juvénile, assumée, et il est devenu une figure emblématique, le saint patron des danseurs vieillissants, le maître, le phare, par la vertu de sa présence tout autant que de ses artifices.

C'est ainsi que commença la saison, et il faut dire quelques autres balises d'une année très pleine, sinon toujours très riche. La

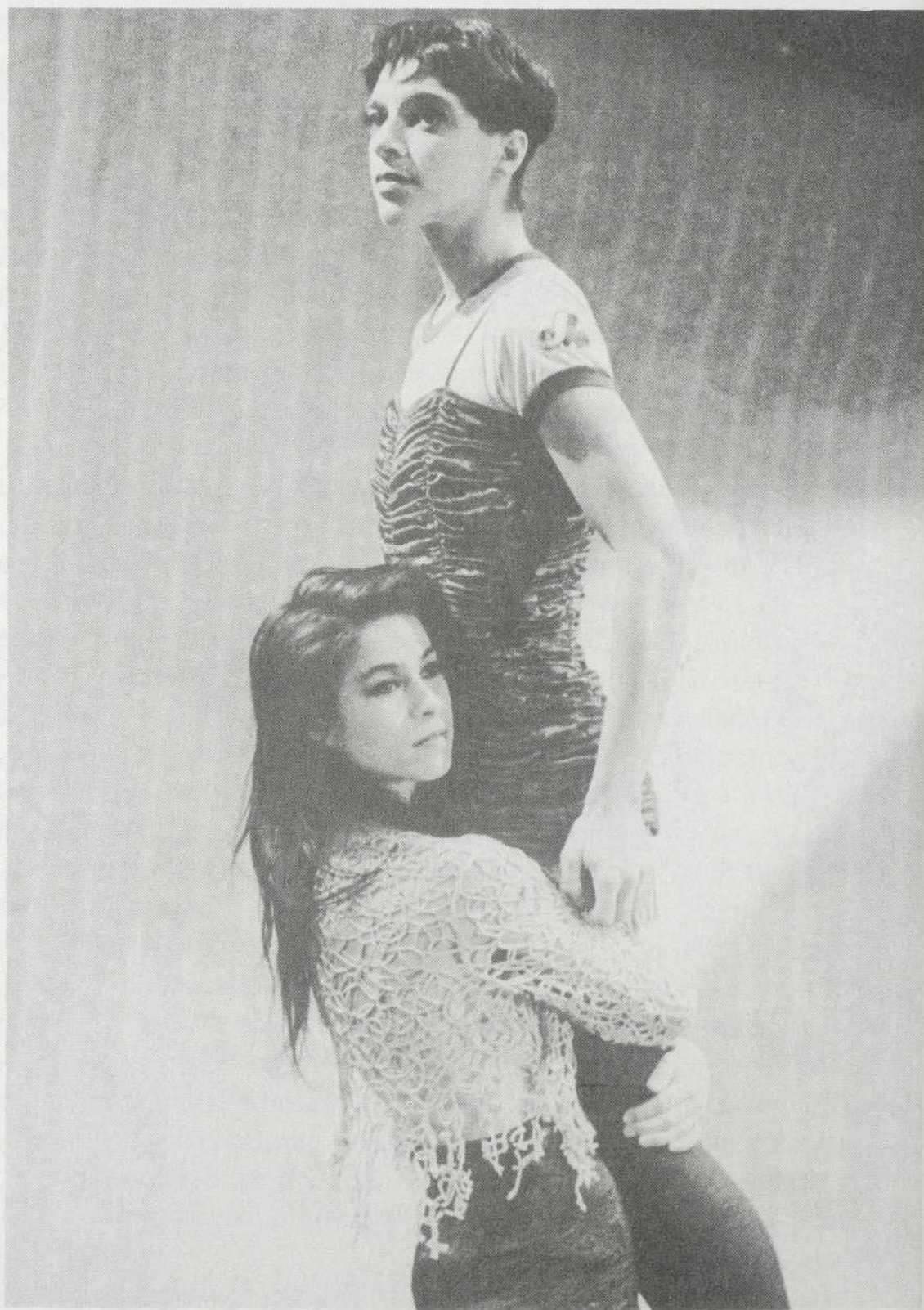


Kazuo Ohno dans *Mer morte* (photo Naoya-Ikegami).

visite de l'Allemand Gerahrd Bonher, invité par l'institut Goethe à présenter ses danses du Bauhaus, certaines étant des reconstructions, et d'autres, des créations empruntant à l'esprit Bauhaus. L'entreprise est un peu semblable à celle de Suzanne Linke, et ils partagent la même intégrité, la même puissance créatrice dans le renouvellement des formes. Le passage de Carolyn Carlson à la Place des Arts fut assez discret, le ressentiment d'une partie du milieu envers la direction artistique de la PDA ne favorisant pas la fréquentation des salles par les spectateurs éventuels les plus directement concernés, c'est-à-dire les danseurs. Si l'ensemble du spectacle semblait un peu daté par son esthétique théâtrale, la qualité de la danse même de Carlson valait le détour. Le *Cendrillon* de Maguy Marin, donné par le Lyon Opéra Ballet en mai dernier, est une très heureuse transposition du conte de fée chorégraphié une première fois il y a près d'un demi-siècle.

Cependant, plus que les étrangers, ce sont les Montréalais qui ont fait l'événement. Non pas dans le sens journalistique du terme, mais en faisant en sorte que, dans la salle, personne, pour rien au monde, n'aurait voulu être ailleurs, que chacun, au moment précis de la représentation, vivait la plénitude de l'instant présent, plutôt que de se sentir en attente d'une révélation, en porte-à-faux par rapport à lui-même, pas tout à fait à sa place, ni dans son corps ni dans son pays. Nous avons toujours l'impression que le centre du monde est ailleurs, qu'il se déplace quand nous tentons de l'approcher, et en de très rares moments seulement, par la grâce d'une rencontre, ou par l'effet d'une quête intérieure, ou, parfois, par l'intermédiaire d'une œuvre, sommes-nous réconciliés avec notre destinée. Sinon tous, dans la salle, du moins un nombre suffisant de personnes vibraient à l'unisson pour que l'expérience soit vécue avec le sentiment qu'elle était collective. Je parle de la représentation de *New Demons* à la salle Wilfrid-Pelletier donnée en décembre par La La La Human Steps. Le soir de la dernière, l'œuvre avait atteint son point de perfection relative, comme un fruit très mûr qu'il aurait été vain de vouloir conserver, et confirmait, s'il est besoin, l'extraordinaire talent de chorégraphe d'Édouard Lock, la manière qu'il a de réinventer notre perception du monde en animant les corps dans l'espace.

Marie Chouinard a également repris *STAB* et le *Faune* au Monument national, un lieu magnifique pour accueillir l'âme de Nijinski à



Heather Mah et Catherine Tardif dans *Mirador-mi-clos* (photo d'Angelo Barsetti).

l'œuvre dans le corps de la danseuse, et les bêtes étranges qui l'habitent.

D'autres chorégraphes qui vivent un peu dans l'ombre des mieux reconnus ont fait leur marque cette année, comme s'ils avaient accédé à un nouveau statut de par la qualité de leurs créations récentes. Je pense à Lucie Grégoire, moins contrainte, plus libre dans son corps que jamais avec *Absolut*, bien que son esprit semble toujours emprunter des parcours labyrinthiques, mal éclairés, frôler des abîmes, menacer de se dissoudre dans le néant, de disparaître. Elle crée elle aussi, expérience japonaise oblige ? une œuvre sombre et tendue, mais elle explorait les manières d'être de son corps avec cette fois une conscience peut-être plus aiguë de la lumière qui est toujours l'autre versant des ténèbres.

Je pense à Louise Bédard, qui joue toujours sur la répétition, l'épuisement d'une séquence et sa transformation imperceptible en quelque chose d'autre, à sa manière inusitée de gérer la durée, toujours un peu étirée, éventée, distendue, sans qu'elle cherchât à la meubler d'inutiles objets d'attention, n'offrant toujours que ce qu'elle veut bien qu'on regarde, et rien d'autre. Elle a remarquablement bien dirigé les tout jeunes interprètes issus des Ateliers de danse moderne de Montréal dans le *Most Modern* de novembre.

Je pense à Danièle Desnoyers, qui travaille sur le presque rien, le geste esquissé. Qui, dans *Mirador mi-clos*, offrait des femmes à notre regard, des femmes peut-être dures et lascives, désabusées. Elle avait peine à avouer en entrevue l'origine de sa pièce : les muses, Kiki de Montparnasse... Pourtant, l'information était pertinente : toute leur façon d'être était définie par la conscience qu'elles avaient d'être vues. En rupture avec le désir de montrer des belles choses, qui la tente parfois, elle les a volontairement « mal » vêtues, mais elle faisait apparaître ainsi un esthétisme en négatif. Ce qui n'était pas du tout inintéressant.

À Catherine Tardif, qui a monté de beaux solos pour trois interprètes, dans... *Qui vont sur l'eau*. Chez elle, on voit toujours la danse en train d'advenir, parfois à partir de la musique, cette fois, dans la tête puis dans le corps, une danse générée par la danse elle-même.

À Sylvain Émard, beaucoup, qui ose des immobilités sculpturales, des images léchées, lyriques et d'une sourde sensualité rappelant les

toiles des peintres préraphaéliques. Sa danse, quand il la danse lui-même, devient très concentrée, très pleine, comme si la pression intérieure modelait son corps. Transférée à d'autres, elle devient plus légère, plus gracile.

Je pense aussi à James Kudelka, qui annonçait récemment sa démission du poste de chorégraphe en résidence aux Grands Ballets Canadiens. Il y a fait souvent des insignifiances, comme s'il n'avait pu réconcilier les attentes de la maison et son inspiration créatrice : il l'a mieux mise à l'épreuve pour des œuvres de commande à l'extérieur de l'institution. Son *C.V.* pour Montréal Danse est une pièce forte, construite avec une contrainte très stricte, visant à briser un savoir-faire reconnu dans la chorégraphie des longues séquences de mouvement fluide et emporté. Là, pauses constantes entre de très courtes séquences. Étonnamment, à l'intérieur d'un cadre aussi rigide, il y a place pour un surgissement phantasmatique où la religion et la pulsion sexuelle s'entremêlent et se répondent, où se fait jour l'opposition à la figure du père. L'œuvre réconcilie, étrange pari, les deux tendances de la danse allemande des années vingt, la rigueur du Bauhaus et les émotions des expressionnistes.

Les séries de Tangente se sont révélées, par contraste, assez décevantes. Sur le lot, beaucoup de pièces assez primaires, et peu de nouveaux visages se démarquant parmi les jeunes diplômés des programmes universitaires, sinon Martine Chagnon, performeuse, qui dans la foulée des Sylvie Laliberté, Nathalie Derome, Geneviève Letarte, propose sa vision du réel, décortiquée (la vision, et non le réel) à la lumière de la sémiologie universitaire, le sourire en coin, l'œil alerte, le corps prêt à répondre nerveusement aux contradictions de l'esprit.

Bref, la saison, chargée, a mis en relief la maturité des artistes montréalais d'expérience, et la multiplication du nombre de jeunes créateurs tentés par les langages du corps. Les besoins en structure de diffusion, salles, moyens de production s'en vont croissant, et il faudra l'aval des subventionneurs pour soutenir l'expansion proliférante de la nouvelle danse. Mais surtout, il faudra de la part des artistes une conscience soutenue des enjeux de leurs activités : créer cet « événement » qui nous rend tous et toutes un peu meilleurs.

MICHÈLE FEBVRE

Morceaux choisis

Des productions québécoises de l'année qui s'achève, je n'ai pu tout voir. Cependant, comme presque tout un chacun du milieu de la danse, j'ai été fidèle à nos « anciens », les Chouinard, Fortier, Laurin, Lock, Perreault et à quelques autres plus jeunes dans la carrière, Hélène Blackburn, Jocelyne Montpetit, Pierre-Paul Savoie, Tassy Teekman. J'ai fait impasse sur la « relève » (quel terme !) dont on m'a dit parfois le plus grand bien (Danièle Desnoyers, par exemple dont *Rouges Gorges*, l'an dernier, était déjà une œuvre accomplie). Je tiens à dire, en ce temps de pénurie, que tous les créateurs, quelles que soient la pertinence immédiate de leur apport et les fluctuations de leur réussite, constituent la base de la vitalité de l'art chorégraphique. Il faut parfois rappeler des évidences à un moment où l'excellence est souvent synonyme de recettes au guichet.

Sur les premiers on écrit abondamment ; alors mes choix se sont portés vers d'autres qui ont aussi une grande place dans la cité et dont j'apprécie le travail pour des raisons diverses.

A ROSE IS A ROSE IS A ROSE IS... LÉVEILLÉ OU LE STRATÈGE DE LA RÉPÉTITION

Daniel Léveillé est là, sur la scène montréalaise, depuis la fin des années soixante-dix. Son parcours est particulier, toujours un peu

marginal et pas encore bien accueilli par la critique du cru. Il a frayé lui aussi avec la danse-théâtre à tentation réaliste, un rien autobiographique et narcissique, dans une esthétique souvent très expressionniste qui a donné des œuvres fortes telles que *But I love you* (1983) où se mêlaient et cohabitaient gestuelle exacerbée, voix, textes, danseurs et comédiens. À cette accumulation d'effets, il semble aujourd'hui préférer un certain minimalisme, sans pour autant occulter son besoin d'émotion. Cette recherche formelle s'amorce avec *Jéricho*, créée en 87 pour la première de Montréal Danse. S'explorait alors le corps brut débarrassé de toute fioriture esthétisante, sans finalité narrative évidente. Léveillé paraissait alors en quête d'une expressivité primaire (ou primale), d'une théâtralité en dehors du champ de la narration, travaillant les relations des corps entre eux et les corps eux-mêmes (voix y comprises) pour ce qu'ils pouvaient faire surgir d'intensité.

Cette démarche amorcée, il m'a paru intéressant de repérer, dans ses dernières œuvres de fin 88 à aujourd'hui, les traces de ce qu'il considère lui-même comme une nouvelle étape.

À l'heure où tout semble s'accélérer, où les images se multiplient, où l'on peut zapper toute une soirée devant la télévision à se faire sa propre pizza-clip, où la danse de son côté joue du vertige et d'une nouvelle virtuosité et visite le corps dansant japonais (tout cela est très postmodernisé bien sûr!), où le théâtre (enfin, un certain théâtre) multiplie les signes pour leurs possibles dérives métaphoriques, on se dit que, décidément, Daniel Léveillé vit sur une autre planète. Au zapping il pourrait préférer les plans-séquences de Tarkovski, à l'abondance, la redondance.

Entendons-nous, ce terme n'est pas ici péjoratif : il désigne, dans le travail du chorégraphe, ce qui, fondamentalement structure les œuvres, à savoir la répétition, la réitération. Et de ce pouvoir de la répétition, il joue à plusieurs niveaux.

Dans un contexte de recherche parallèle à la production professionnelle, le département de danse de l'UQAM¹, Daniel Léveillé s'est

1. On se rappellera que *Joe*, chorégraphie de Jean-Pierre Perreault, fut créée dans ce même contexte en 1983.

permis d'explorer, avec un sens de la rigueur presque ascétique, des pistes formelles déjà présentes en filigrane dans les œuvres antérieures.

Mémoires d'un temps ravagé (1988), et *À force d'y penser, j'y pensai de moins en moins* (1989), chorégraphies créées pour les étudiantes en danse, sont deux pièces de la même veine qui constituent, en quelque sorte, un diptyque.

Dans *Mémoires d'un temps ravagé*, une gestuelle minimaliste faite de petits mouvements anodins et précis renvoie à ces actions mille fois répétées des femmes, en groupe ou isolées, courbées vers la terre pour un labeur minutieux et essentiel. Images fugitives enfouies dans la mémoire de l'humain, une sorte de patrimoine gestuel universel évoquant temps anciens ou pratiques lointaines ; images renforcées par le costume simple, bleu profond ou orange brûlé, taupe ou terre de Sienne, couleurs d'une Asie déplacée ; palette subtile sur une scène qui serait aussi canevas de peintre.

Dans *À force d'y penser, j'y pensai de moins en moins*, même traitement pictural et gestuel pour des groupes de femmes à la longue et lourde robe ivoire, têtes encagoulées, restituant un univers quasi monastique, ou encore, silhouettes entrevues de pénitentes, figures hiératiques des processions, femmes réunies pour un homme, un enfant, un frère disparu, qui sait ? Innocence mystique, regards extatiques tendus vers des retrouvailles jamais accomplies. Tout cela et autre chose encore.

Les propositions formelles du chorégraphe laissent l'imaginaire traverser le temps et l'espace, s'insinuant dans la mémoire à qui veut bien se laisser porter au-dedans ou en dehors de soi.

Là encore, une économie gestuelle : marches lentes et spatialement réduites, sursauts à peine soulevés du sol faisant jouer discrètement la robe et la respiration, positions de bras de photos d'antan, vivantes sous l'effet du rebond. Espace serein travaillé presque en aplat, comme une fresque.

Dans cette pièce la répétition apaise le regard et fait surgir la différence des corps, des gestes. La duplication des femmes, que l'on a voulu anonymes, amène à son contraire, la reconnaissance du privé.

Les mouvements sans cesse repris sur une pulsation régulière perdent leur banalité pour une dimension extra-ordinaire, voire extatique : on se rappellera que la transe se fonde sur la rythmicité et la répétition. De cette pulsion rythmique obsédante surgit un sens d'avant les mots, davantage du domaine de la sensation d'ailleurs que de la signification, tracés énergétiques traversant l'espace pour nous rejoindre là, au cœur, « l'organe amoureux de la répétition » ainsi que le nomme Deleuze, l'opposant à la tête, « organe des échanges² ». La répétition comme stratégie de séduction et de fascination et comme chemin d'accès à la mémoire.

Dans ces créations, il savoure à l'extrême, avec un rien d'impertinence, les délices du même, déroutant l'attention du spectateur habitué à la consommation du spectaculaire en tant qu'accumulation de biens, de signes clairs. Le déploiement d'actions répétitives transforme l'acuité perceptive de celui qui regarde, brise le déroulement temporel par leur réversibilité et leur substitution toujours possibles, déjoue l'identification sécurisante au profit du paradoxe. La récurrence des mouvements et des séquences de ces deux œuvres oblige à une attention de plus en plus soutenue permettant un raffinement de la perception des détails gestuels, lumineux et sonores de la pièce. Non pas une attention analytique qui priverait de la globalité des images mais une espèce de vigilance flottante, ce « scanning inconscient³ » dont parle Ehrenzweig et qui permet de percevoir, dans le même temps, aussi bien le fond que la forme, et surtout, à travers l'identique, la différence, à travers le social, l'intime.

Dans *Traces I, II, III, IV, V, VI* (1989)⁴, surprenante et troublante série de soli reprise au Festival international de Nouvelle Danse, on ressent encore ce désir d'échapper au narratif et à l'illustration pour atteindre à l'émotion « pure », celle qui bouge les corps en deçà de la représentation, bouleverse leur sérénité, remue les viscères, accélère la respiration, bloque toute raison et tout projet pour un état de possession, ici, maintenant. Émotions brutes révélées par des séquences

2. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Gallimard, 1985, p. 6.

3. Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, 1974, p. 66-80.

4. La première de *Traces* a eu lieu à l'Espace Go en janvier 89.

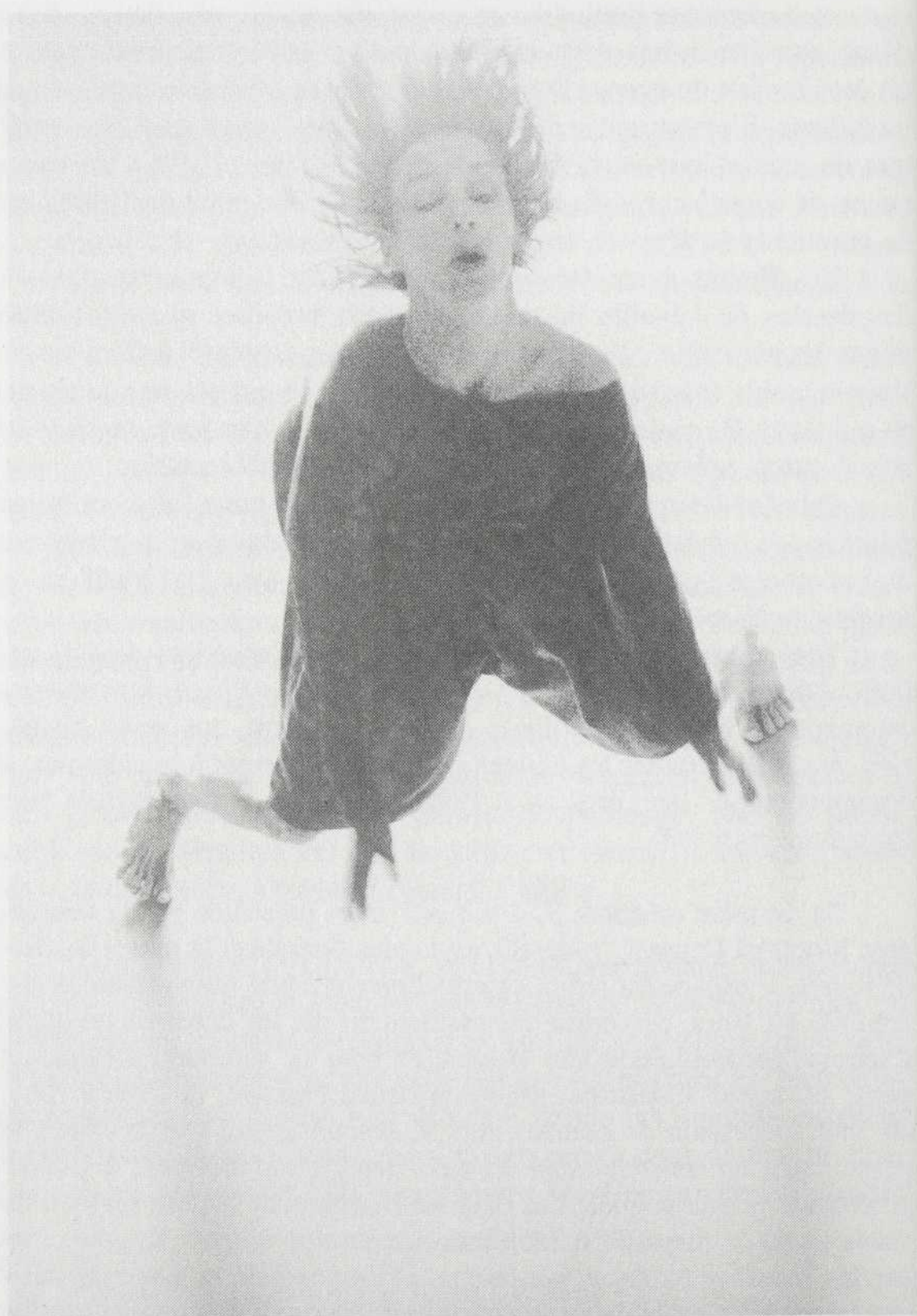
répétitives de gestes en apparence désordonnés, de rebonds, de vibrations et de tensions douloureuses qui se donnent à voir dans l'excès d'une anarchie intime, sans exhibitionnisme, mais seulement comme un état, un fait du corps ; le mouvement n'est pas là pour représenter un ailleurs, il est action, seulement action, flux énergétique concentrique ou excentrique, stupéfié ou dilapidé, éveillant l'affect du spectateur, de corps à corps. La répétition, en ce qu'elle porte de différence, de gratuité et de dépense, est au centre de l'érotique.

Ces *Traces* ayant été composées à partir d'improvisations sur des dessins de Léveillé lui-même, on peut supposer que dans cette œuvre en particulier, il a cherché à débusquer, ou plutôt à faire surgir l'innommable (dans son sens le plus littéral : ce qui n'a pas de nom), ce qui serait là, quelque part enfoui en chacun, avant toute amorce de socialisation, mémoire archaïque. Théâtre sans représentation.

Pour les interprètes, il s'agit d'un véritable travail d'équilibriste pour ne pas tomber dans la démonstration hystérique ou la surcharge du cabotinage ; accéder à l'excès sans dérapier vers l'excessif ou le sensationnalisme du pathos. Pari tenu.

Tout, dans cette œuvre, n'échappe pas à l'anecdote ou à la représentation, mais quand elles existent c'est sous forme de « traces » estompées, clins d'œil soulignés par des airs rétro, souvenirs distanciés. À vrai dire toutes les œuvres de Léveillé réfèrent à la mémoire, à commencer par leur titre — à l'obsession aussi, d'où parfois leur caractère compulsif.

Sa dernière création, *3, 4 fois par jour*, présentée par la compagnie Montréal Danse à l'hiver 90, est la plus littérale et la plus « lisible » de toutes. L'espace est réduit essentiellement à une transversale d'une coulisse à l'autre, parcourue inlassablement par les danseurs en quête d'amour, accomplissant leur étreinte en bout de parcours, presque en sortie de scène. Construite telle une bande bouclée, la chorégraphie est une succession de courses vers le nouvel amant (ou amante), le personnage en désir laissant « l'ex » dépérir en spasmes, à la fois grotesques et pathétiques. Les délaissés hanteront l'espace en fond de scène avant de disparaître, fantômes des amours mortes. Regard cruel sur les passions et, en même temps, affirmation de la force du désir impérissable et amoral ; fable satirique d'où serait exclue « la morale de l'histoire ».



Louise Bédard dans *Les traces II* (photo de Robert Etcheverry).

Le chorégraphe ironise sur son propos, que la construction spatiale et temporelle sans variation notable aurait pu rendre lourde (de fait, elle le fut pour certains), en accompagnant les séquences de musiques archiconnues et porteuses de lyrisme amoureux : airs d'opéra, vieilles « tounes » sentimentales, bleuettes nostalgiques, enchaînées les unes aux autres comme autant de demandes spéciales dédiées à « mon Riri adoré », à « ma Ginette chérie », à « ma Linda pour toujours »... Procédé un tantinet facile mais efficace. Les costumes délibérément kitsch identifient les danseurs en autant de personnages venus de tous les téléromans du lundi soir ou des films de série B à « happy end ». Musiques et costumes sont ici employés clairement pour la dérision, la parodie, pour installer l'humour, là où aurait pu se lire le seul « drame existentiel ». La gestuelle est réduite à sa plus simple expression, mais selon une interprétation spécifique à chaque personnage, pour aller à l'essentiel de l'état des choses : description factuelle, « objective », forcément cruelle, qui laisse les émotions advenir en nous, un peu comme dans *Le grand cahier* de Agota Kristof.

Les œuvres de Daniel Léveillé peuvent dérouter (ou agacer) ; c'est qu'il ne prend pas la danse pour acquise ; au-delà du contenu latent de ses pièces, il se pose et nous pose toujours les questions : qu'est-ce que la danse ? Quel est son territoire et quelles sont ses limites ? On sait bien que les réponses ne seront jamais définitives. Les questions sont essentielles.

LOUISE BÉDARD : POÉSIE DU CORPS

Louise Bédard, la danseuse lumineuse de *Nuit* de Jean-Pierre Perreault, l'une des interprètes les plus présentes sur nos scènes depuis une dizaine d'années, est également une chorégraphe à suivre, tant sa création est singulière, presque anachronique dans le panorama de la danse actuelle montréalaise.

Jusqu'à présent Louise Bédard avait surtout chorégraphié pour un ou deux danseurs. Dans *Perspectives possibles*, spectacle présenté en mars dernier au nouveau Théâtre de la Chapelle, *Rive cour, Rive*



Louise Bédard dans *Quelque part* (photo de Robert Etcheverry).

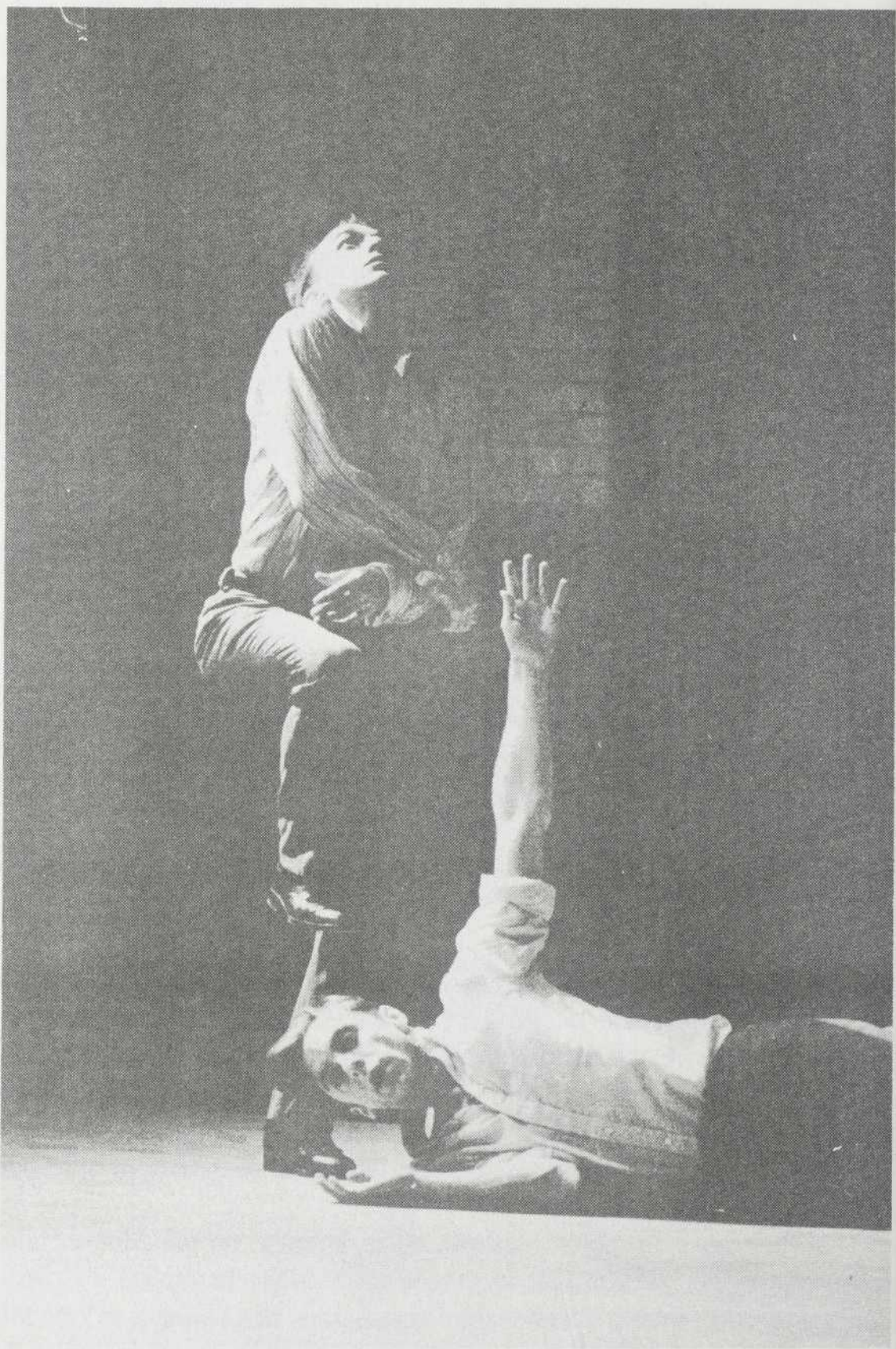
jardin, un quatuor, constituait donc une des premières tentatives de mise en scène d'un groupe. Pour l'instant elle semble moins à l'aise dans ce traitement, somme toute encore illustratif, des rapports de couples, même si elle a su échapper aux sempiternels pas-de-deux que nous avons vus à satiété ces dernières années, et où l'un se jette sur l'autre pour se faire repousser.

Par contre dans *Quelque part* (solo) et dans *À l'ombre* (duo), Louise Bédard développe l'aspect poétique du mouvement, celui qui, en se déployant dans l'espace, se donne à voir pour son rythme, son intensité, ses brisures de formes, sa durée, ses arrêts, ses reprises, sa palpitation ; une sorte de logique organique ou onirique, portée par l'impulsion du corps lui-même ou par un inconscient en train de dérouler sa trame : corps dansant mû par un réseau de pulsions contradictoires dévoilant à la fois leur sens et leur confusion.

À l'heure où bon nombre de jeunes chorégraphes ont abandonné la recherche gestuelle au profit d'un vocabulaire empreint de quotidien, on est frappé par l'originalité et la qualité particulière du mouvement chez Louise Bédard. Un corps très articulé aux changements de directions vifs et précis, aux mouvements courts, souvent rapides et percussifs, ou suspendus le temps d'un souffle, comme en attente de l'élan qui fera repartir le geste. Un état d'alerte, l'impression d'une attention ouverte aux événements du corps, un peu comme en improvisation quand les associations conscientes/inconscientes transforment l'équilibre, la forme, l'énergie du mouvement pour répondre à la demande de l'instant.

Quelque part, dansé par la chorégraphe elle-même, se laisse deviner comme sentiment d'urgence, une quête toujours recommencée, comme métamorphose désirée mais jamais achevée et qui pourrait blesser la chair. Confidences retenues, abandon refréné pour repartir ailleurs, dans un espace envahi par une musique aux sons d'oiseaux et de nature bucolique et inquiétante à la fois. En filigrane, un désir d'immobilité... pour une danseuse fragile, agile, diaphane et, quelque part, blessée...

À l'ombre : deux hommes aux corps solides, en pantalon et chemise ordinaires d'une époque incertaine, débordant de vitalité « virile », excessive, se côtoient, solitudes accolées, dans des soli qui m'ont fait penser à ces danses semi-improvisées des hommes grecs, les soirs de



Sylvain Émard et Luc Ouellette dans *À l'ombre* (photo de Robert Etcheverry).

fête. Hommes se pavanant dans le jeu, cherchant l'exploit du corps, le défi à l'autre, à soi, sous les bravos des femmes.

Dans ce duo, la mobilité parfois se tait sous le regard de l'autre, les rencontres rares ne sont ni tout à fait compétitives ni tout à fait des rencontres mais plutôt une sorte d'entraide fonctionnelle pour assurer la sécurité d'un passage.

La gestuelle est splendide, volubile, précise et virtuose, tout à la fois ancrée au sol et rebondissante. Des arrêts brusques, stoppant la fougue, révélant l'essoufflement ; et quelques moments discrets d'intériorité, corps au ralenti, les bras se refermant sur soi, caresse esquissée, émotion retenue ; ou encore, mouvements désordonnés de pantins désarticulés, entre abandon et contrôle. Des hommes...

Sylvain Émard et Luc Ouellette sont magnifiques de clarté, d'intensité, de sensualité.

S'étant frottée à peu près à toutes les esthétiques, à tous les créateurs qui comptent, elle en sort presque intacte en terme d'influence. Sa danse ne ressemble à celle de personne, comme préservée du poids des autres, bien qu'elle pourrait être héritière, non dans la forme mais dans l'esprit, d'une déjà longue tradition de danse qualifiée à une autre époque de « moderne ». Et s'il fallait lui trouver une sphère de fraternité ce serait du côté de celles et de ceux qui cherchent à révéler l'espace intérieur, la dimension privée de l'individu. Soucieuse des tensions de l'humain, elle les dévoile sans raconter, sans faire d'histoire. Si le mot « danse » a un sens, elle nous le fait entrevoir.

SYLVAIN ÉMARD

Sylvain Émard arrive à la danse et à la création chorégraphique après un long parcours de comédien et de mime. De ces premières passions il a conservé jusqu'à tout récemment un intérêt marqué pour les personnages et leur inscription dans des situations assez narratives.

Dans sa création précédente, *Ozone, ozone* (1987), il mettait en scène un être perdu dans son rêve, en quête d'un autre lui-même, se travestissant, dans un rituel étrange, en un personnage troublé, un rien décadent, perruqué et poudré comme un Louis XV de pacotille à la fois dérisoire et attendrissant. C'était une pièce prometteuse mais où



Sylvain Émard dans *De l'Éden au Septentrion* (photo de Guy Fréchette).

la danse et le théâtral ne trouvaient pas encore leur point d'articulation et se vivaient selon deux modes distincts et distants, la danse comme moyen d'accès à une subjectivité confuse, le théâtre comme représentation figurative et close.

D'ailleurs dans son solo *De l'Éden au Septentrion*, on retrouve ce penchant pour le personnage. Ici, non pas un danseur mais une fiction de danseur un rien clownesque, au corps articulé et que le temps aurait rendu pathétique. Une sorte d'hommage discret et troublant au spectacle et à ceux qui le font.

Il faut relever, au-delà du propos, la qualité dansante particulière de Sylvain Émard. Comme bon nombre de danseurs d'aujourd'hui, il a diversifié sa formation par des pratiques corporelles multiples : danse contact, butô, claquettes, voix, acrobatie. Il reste, de ces expériences sédimentées dans le corps, une remarquable aisance faite de force, de fluidité, de précision et de raffinement gestuels ; il possède cette qualité propre aux mimes et aux artistes du butô, de doser l'énergie de chaque jeu musculaire, même le plus infime, ce qui donne au corps une densité toute particulière et lui restitue son volume intérieur, sa plénitude. « Le mime, disait Étienne Decroux, c'est l'acteur dilaté⁵. » De la danse contact, il a aussi ce rare bonheur du corps de profiter de la jouissance que procure le jeu avec la pesanteur.

Pour préparer *De l'Éden au Septentrion*, pièce présentée par Danse Cité au bar-théâtre Les Loges, il a longuement regardé les tableaux des peintres préraphaéliques, écouté les musiques de la fin du siècle précédent ; et puis il a laissé les impressions et les images faire leur chemin, sans forcer leur cours, attentif seulement à leur persistance et à leur germination dans la mémoire. Il en est sorti une œuvre toute en nuances faite de bribes de souvenirs, un peu nostalgique, où se mêlent le maniérisme de gestes d'extase se défaisant comme on coule dans l'eau, les musiques de Franck, de Brahms et de Fauré, les maillots rouges de baladins ou de nageurs (j'ai pensé à Esther Williams !), les mouvements de crawl et les guirlandes de fête ; où les maquillages ont été travaillés pour faire ressortir une peau porcelaine, glacée.

5. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Gallimard, 1963, p. 66.

Dans le trio, l'immobilité parfois force à la contemplation quand Marie-Andrée Gougeon chante, belle star tragique au profil de médaille, et que seul le souffle fait palpiter le corps statufié en une position d'offrande, tête à peine renversée. Moments d'une rare beauté enchâssés dans la pièce comme autant de morceaux choisis et volés à l'histoire des arts et du spectacle, ou plutôt, venus de leur mémoire.

La pièce est d'ailleurs parcourue, comme cela, d'images fugaces d'un christ recrucifié sur demi-pointe, d'un Apollon revu par Charlot, d'une diva fragile, de vibrations mystiques ou de tendresse mi-amoureuse, mi-maternelle dans une espèce de pitié détournée, sur musique d'orgue (Daniel Soulières agenouillé, le nez dans les seins généreux de Marie-Andrée Gougeon, figée en un léger abandon du buste). Ironie légère des passages évoquant la nage synchronisée où les danseurs parcourent l'espace en battant l'air de leurs bras devenus inutiles. Partout des relents de gloires passées ou de défaites. Rien ne se laisse lire clairement, mais un charme opère dans cet univers fait de traces.

Le pianiste, Jean Bergeron, à la présence douce, séduisante et discrètement romantique, est un personnage appartenant pleinement à cette cérémonie secrète, parfois presque « durassienne » par la qualité musicale, les motifs répétés, les langueurs étirées.

Dans cette création, Sylvain Émard a joué des détails (gestes minutieux parfois précieux), travaillé son espace comme un cinéaste en isolant des moments permettant ainsi au regard de s'attarder, il a réservé, pour l'œil et pour l'oreille, des plages de silence ; mais toujours, en filigrane, il laisse flotter une impression de dérision d'où l'attachement amoureux ne serait pas exclu.

Ce n'est sans doute pas un hasard si ces trois-là, Daniel Léveillé, Louise Bédard et Sylvain Émard, se retrouvent dans ces pages. Ils sont déjà présents ensemble sur scène. Léveillé a fait danser les deux autres, qui, ailleurs, dansent pour Jean-Pierre Perreault, ou Louise pour Sylvain et Sylvain pour Louise. Chassés-croisés qui sont sûrement le résultat d'affinités artistiques faites d'exigences et d'authenticité, d'amitié aussi.

Ils se situent en effet du côté de ceux qui font vivre la danse comme un art majeur, de ceux qui déjouent les tentations de l'anodin, de la facilité et de la complaisance envers le public. Précieux, parce que toujours menacé.

IRO TEMBECK

À la recherche du *Faune* perdu de Nijinski
De l'excentricité faunesque et de l'empreinte de Chronos

Historiens du ballet et amateurs néophytes virent en lui l'incarnation d'un « dieu de la danse » à la technique incroyable. Toutefois, quand on aborde la question de la création chorégraphique, Vaslav Nijinski devrait être perçu comme l'annonciateur de la modernité plutôt que le champion du classicisme.

L'après-midi d'un faune qui marquait son baptême chorégraphique récolta la controverse dès le début des répétitions. L'encre n'a pas cessé de couler à la suite du succès de scandale engendré par la première de ce « ballet », scandale qui provoqua jusqu'à l'intervention de Rodin à titre de défenseur de l'originalité et du bien-fondé de l'œuvre. Celle-ci avait été modelée sur le prélude musical du même nom signé par Debussy, qui lui-même s'était inspiré d'un poème de Mallarmé dont les quelques vers suivants expriment un climat hédoniste et un éveil de la sensualité à peine dissimulés :

Inerte tout brûle dans l'heure fauve
[...]
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première
[...]
Droit et seul, sous un flot antique de lumière
Tressaille la frayeur secrète de la chair
[...]

J'accours ; quand à mes pieds s'entrejoignent
 (meurtris de la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
 Des dormeuses parmi les seuls bras hasardeux
 Je les ravis, sans les désenlacer

[...]

Tu sais ma passion que pourpre et déjà mûre
 Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure
 Et notre sang épris de qui le va saisir
 Coule pour tout l'essaim éternel du désir

Ô sûr châtiment

[...]

Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème

[...]

Mon crime, c'est d'avoir [...] divisé la touffe échevelée
 De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée.

Désir et phantasme sexuel coexistent tant dans le poème, l'inspiration initiale, que dans l'œuvre chorégraphique qui en est titulaire. Les images finales, si scandaleuses pour l'époque, suggèrent l'onanisme et le fétichisme. Traitement esthétique bien excentrique qui réussit à placer Nijinski comme chef de file d'une contre-culture naissante. La société occidentale venait à peine de s'extirper du joug de la mentalité prude de l'ère victorienne. L'idéal romantique, bastion du travail chorégraphique traditionnel, s'évertuait à mettre en scène la quête toujours désespérée d'une union avec une créature inatteignable. L'objet de désir, évidemment sublimé dans le moule romantique, reçut entre les mains de Nijinski une interprétation singulière qui reflétait les préoccupations sociales contemporaines.

Tenter de reconstituer l'œuvre de Nijinski en omettant l'élément sensuel équivaldrait à renoncer à l'essence même de cette vision « originale » et excentrique. Mais ce fut paradoxalement le cas dans la version remontée par les Grands Ballets Canadiens.

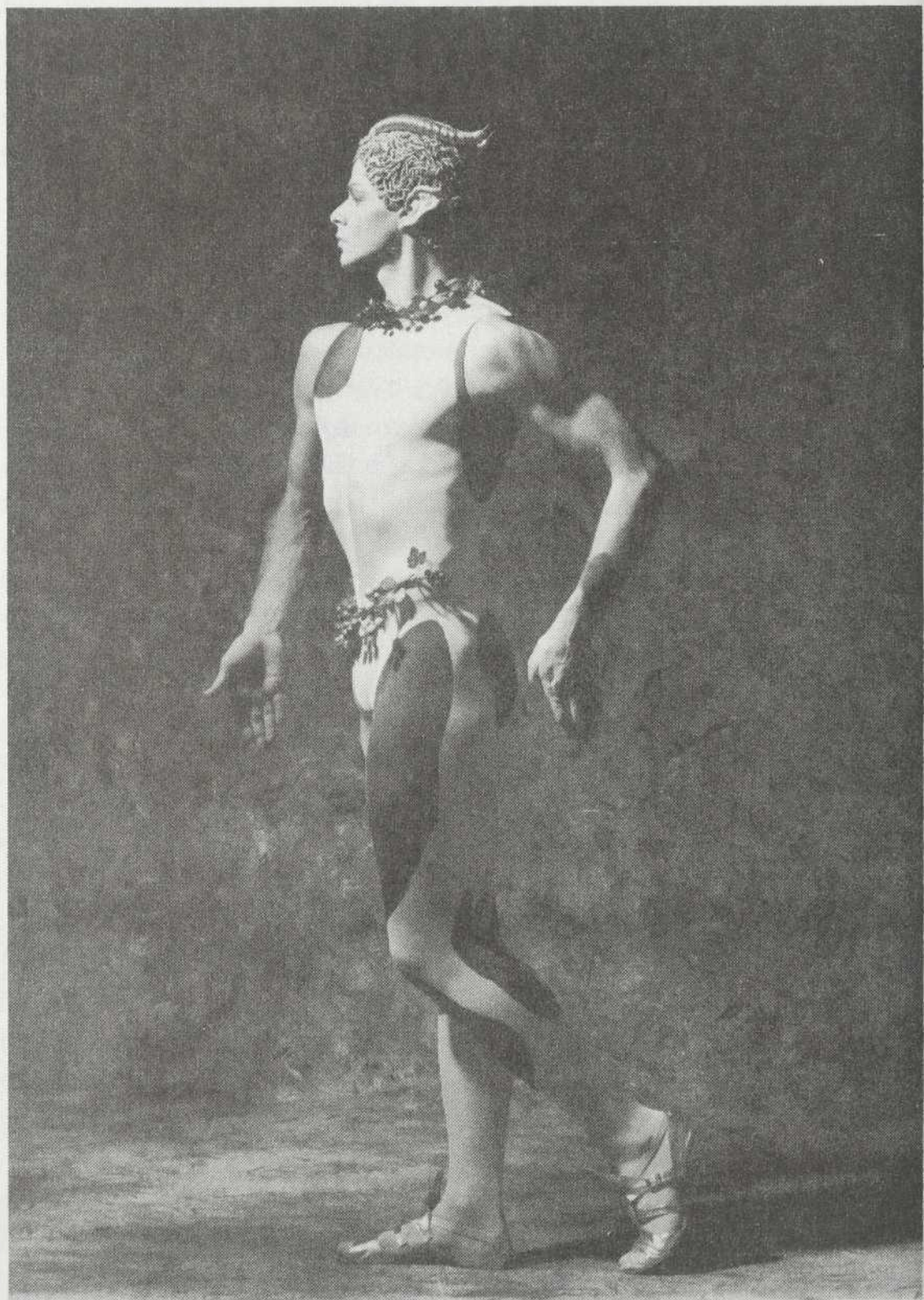
S'appuyant sur une recherche scientifique poussée, les reconstitutrices / notatrices, Claudia Jeschke et Ann Hutchison Guest, ont refaçonné le *Faune* de Nijinski en respectant les détails transcrits dans sa propre notation chorégraphique. Le résultat, une fois présenté comme ouverture de la saison annuelle des Grands Ballets Canadiens, livrait

une traduction clinique et littérale du manuscrit. Traduction serrée, mais qui est apparue à la fois domestiquée et sans piquant. La nécessité de mettre en contexte les pièces de musée provient du fait que cela permet la compréhension des œuvres chorégraphiques autrement perdues. Mais le lien entre le passé et le monde actuel semble avoir été escamoté dans cette production, provoquant chez moi le besoin de m'attarder sur une question d'ordre philosophique : « Où résident précisément l'expérience et le vécu de la danse ? »

Reconstituer une œuvre chorégraphique est sans doute une tâche complexe. Le processus s'enclenche à partir de la partition chorégraphique. S'ajoutent ensuite d'autres informations pertinentes recueillies, assimilées et traduites par les notateurs et reconstructeurs (photos, notes des membres de la première distribution, découvertes dans les biographies publiées ou dans les journaux intimes, critiques journalistiques de cette période, etc.). Arrive enfin le travail de scénarisation, qui vient couronner cette fouille archéologique et qui implique plus que la mise en espace. Il fait appel à la tapisserie féconde des associations tissées subtilement dans le « sous-texte ». L'impact d'une œuvre — même d'une œuvre chorégraphique et faisant partie du répertoire mondial — se trouve à être infiniment plus riche que la somme de ses parties. On ne pourrait se contenter d'adopter la forme plastique prescrite, dans le bon emplacement scénique et sur le tempo approprié, et penser avoir effectué une réanimation complète. Enfin, c'est sur les épaules de l'interprète que repose la responsabilité ultime de donner chair à toutes ces informations et de les faire converger durant la manifestation publique.

Le scénarisateur est lui aussi un interprète, en offrant une traduction, souvent même une adaptation, en allant plus loin que la simple paraphrase, dans un travail qui se rapproche de celui du metteur en scène. Réajuster la pièce et la préparer pour la représentation révèlent un souci de doser le jeu, de souligner les contrastes, d'effacer les « coutures » évidentes afin que l'œuvre présentée ne perde pas sa cohérence et demeure fluide et sans bavures.

La recherche scientifique en vase clos, bien qu'elle soit incontestablement enrichissante et vaste dans son terrain d'application, est une expérience bien différente de celle qui est sentie — ou espérée — par le spectateur moyen. Lorsque l'on remonte des œuvres de



Louis Robitaille dans *L'après-midi d'un faune* (photo de Michael Slobodian).

Shakespeare, par exemple, la tendance actuelle est d'accélérer le débit afin de mieux refléter notre mode de vie actuel, dont les prémisses d'efficacité sont la clarté, la rapidité et la condensation. Pareille licence poétique n'enlève rien à l'œuvre originale. L'interprète, au plein sens de ce terme, ne se contente pas de réciter les vers de Shakespeare. Il a la responsabilité d'étoffer le texte pour mieux souligner sa pertinence. Par ailleurs, un chef d'orchestre interprète ou traduit de la même façon sa partition, veillant à orchestrer les modulations de tons pour sauvegarder la cohérence globale. En danse, c'est au répétiteur qu'incombe également cette tâche d'orchestration.

Contrairement à la représentation originale, la version présentée récemment ne suscitait aucune provocation, aucune controverse. Des détails techniques importants n'avaient pas été inclus dans la scénarisation. Les gestes avaient une absence de volume, la bidimensionnalité étant traduite dans un à-plat qui était tout simplement « plate ». (La version du *Faune* de Nijinski que j'ai eu l'occasion de voir interprétée par les membres du Joffrey Ballet de New York, voilà trois ans, plaçait le décor à hauteur de la première coulisse traduisant ainsi de façon plus puissante l'effet de frise voulu puisque l'action se déroulait presque uniquement devant le manteau d'Arlequin.)

Une difficulté que les reconstructrices Jeschke et Guest ont rencontrée, résidait dans la notation elle-même. Nijinski s'est appuyé sur le système Stepanov qui ne s'attarde ni sur les détails concernant le dynamisme dans l'exécution des pas, ni sur les transitions d'un geste à l'autre. En outre, on omet de préciser la répartition du poids corporel lors de l'exécution des mouvements. La notation Laban est plus complexe. Elle a pour base une méthode d'analyse, nommée Effort-Shape, qui comprend ce type de détails et contribue à rendre l'image plus complète et à souligner la justesse du travail archéologique. Si l'œuvre transcrite par Nijinski lui-même avait été disponible en Labanotation, les résultats auraient sûrement été bien différents. La qualité dynamique des transitions d'un geste à l'autre et la signification des silences gestuels ont malheureusement été dilués et perdus dans la notation Stepanov, entraînant ainsi une représentation exhibant une énergie saccadée et arrêtée ; les phrases dansées étaient exécutées par secousses, telle une série de clichés inanimés.

Le besoin d'amorcer une réflexion philosophique sur la réalité du vécu / de l'expérience de la danse amène un autre questionnement :

la véritable danse réside-t-elle dans la notation elle-même, qui pourrait être perçue comme le texte original, compte tenu du fait que toute exécution physique n'est en fait qu'une interprétation ? Si oui, alors l'écriture chorégraphique ne peut demeurer figée ; elle se doit d'être perméable, mouvante et ouverte à autant d'interprétations que d'interprètes. Ou bien serait-ce encore dans l'évocation des qualités inhérentes du prototype, qualités qui ont grandement contribué à rendre l'œuvre exceptionnelle, que l'on retrouve la véritable danse ? Combien de marge de licence poétique possède-t-on en manipulant un art au départ aussi volatile que la danse ? Questionnement d'autant plus délicat quand il s'agit, comme dans ce cas-ci, de ranimer le passé dans le but ultime de contribuer à l'offre saisonnière d'une compagnie de ballet réputée.

Autre pierre d'achoppement : la partition que signait Nijinski, quoique authentique, n'était pas la transcription de l'original. Le changement dans la finale démontre une absence voulue de référents sexuels, effaçant par ce fait même la raison d'être de l'œuvre et son caractère à la fois d'agent provocateur et d'innovateur artistique. Une finale dont le sens est dilué et domestiqué semble à mille lieues de l'excitation et de la provocation engendrées lors de la représentation de 1912. Heureusement que les photographies du Baron de Meyer témoignent de la force primale qui se dégageait des gestes de Nijinski. Ces magnifiques documents iconographiques prennent le pouls de la pièce en donnant à voir ce qui a nourri la controverse, c'est-à-dire la charge sexuelle des poses finales.

En 1915, alors que Nijinski écrivait la partition du *Faune*, il était déjà en résidence forcée en Hongrie. Il devait peut-être même souffrir d'un début de schizophrénie, quoiqu'elle fût diagnostiquée officiellement plus tard. Les quelques années d'écart entre la création originale de la pièce et sa notation sont décisives : elles l'ont incité à adoucir son propos artistique, possiblement par peur que la tare du scandale ne continue d'écarter l'intérêt public pour l'œuvre. Dépourvue de ses allusions érotiques, *L'après-midi d'un faune* s'est donc retrouvé soudainement sans colonne vertébrale.

En tombant dans le piège d'une lecture horizontale du manuscrit chorégraphique, les répétiteurs n'ont accordé aucune attention à l'interprétation, une fois le travail technique de reconstruction achevé. Ce

qui aurait dû se lire, voire se danser, comme des silences gestuels chargés fut modifié pour devenir des poses statiques, guindées et alourdies, n'évoquant ni mystère, ni allusions sexuelles. S'il y avait fidélité superficielle dans la reproduction, il manquait par contre la justesse de la vision initiale. Créée autour d'un vide occasionné par l'absence du pouvoir de suggestion, cette production réussit à étouffer l'esprit révolutionnaire de l'œuvre initiale.

La reproduction d'objets d'art antique n'a pas de valeur intrinsèque pour le collectionneur averti. L'imitation est intéressante en autant qu'elle nous offre des indices concernant une époque révolue. Telle une photocopie, la réplique antique est valable pour la connaissance accrue que l'on retire à son contact. Les reproductions ne peuvent jamais se substituer au prototype. Dans le cas précis de l'objet d'art chorégraphique, l'original nous est perdu à jamais, étant donné la nature éphémère de la danse. Le simulacre de vraisemblance se fait donc par adaptation, ajustement, transposition et même transcodage. On remonte souvent *La belle au bois dormant* d'après Marius Petipa, en se fiant à la tradition orale léguée de génération en génération. Que d'interprétations diluées, revues et corrigées nous a valu cette tradition ! Le besoin d'ajuster le tir en ce qui a trait aux pièces de musée devient d'autant plus évident. Il surgit du désir légitime de redonner une pertinence sociale ainsi qu'une valeur esthétique à l'objet d'art.

Il existe un danger additionnel dans ce travail d'exploration du passé : celui de confondre la conservation d'œuvres (préservation) avec le conservatisme (attitude réactionnaire de reproduction aveugle). En fait, la justesse de la préservation est toujours douteuse quand il s'agit d'œuvres chorégraphiques antérieures à la Labannotation qui, seule, documente adéquatement les différents aspects nécessaires à la reconstitution en danse. Une approche plus progressiste face au répertoire chorégraphique classique mondial s'impose de nos jours. Particulièrement si l'on veut maintenir l'impact initial. Enfin, les corps des danseurs ont eux-mêmes subi une évolution considérable au fil des ans. La mémoire musculaire d'un danseur actuel englobe une multitude de pas et gestes qui ne faisaient pas partie du lexique corporel des danseurs d'hier. Par conséquent, l'interprétation des classiques ne peut demeurer la même, l'outil premier, soit le corps de l'interprète, ayant tellement évolué.



Vaslav Nijinski, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (photo d'Adolph de Meyer).

Le défi du travail de reconstruction consiste à maintenir en équilibre l'intégrité et l'immédiateté de la vision artistique originale tout en s'adaptant aux changements encourus par le passage de Chronos, sur le versant technique *et* sur le versant des mentalités... Nos perceptions de l'histoire et son impact sur nous évoluent avec le temps. Le traitement des chorégraphies issues du passé devrait être tout aussi malléable, particulièrement pour une œuvre de référence aussi monumentale et oubliée que dans le cas du *Faune*. Elle se doit d'être ranimée afin que l'on s'instruise à son contact. Ranimée. Pas embaumée pour des fins d'exhibition dans un salon mortuaire.

Ce qui nous amène à analyser une autre interprétation excentrique du personnage faunesque de Nijinski : celle de Marie Chouinard, mieux connue sous l'épithète d'enfant terrible de l'avant-garde mont-réalaise. Elle signait autour de 1988 deux œuvres qui s'abreuyaient aux sources de Nijinski, l'iconoclaste. Ce tandem de pièces-solo fut présenté à peine un mois après la version du *Faune* des G.B.C., entraînant d'inévitables comparaisons. Loin d'être une exécution sacrilège, la vision hautement personnelle et personnalisée de Chouinard s'avère être paradoxalement plus près de l'élan original d'il y a plus de soixante-quinze ans, que celle reproduite « fidèlement » par notre compagnie classique.

Dans *STAB (Space, Time and Beyond)*, Marie Chouinard a le corps badigeonné de peinture de couleur rouge vif. Des cothurnes de métal recouvrent ses pieds. En guise de coiffe, elle porte une casquette d'aviateur au centre de laquelle une antenne aux proportions démesurées est rattachée. Au son de son propre souffle « préparé » (à l'aide d'un microphone collé à son corps et relié à une chambre à écho), elle émet des sons gutturaux qu'elle accompagne d'une gestuelle volontairement fauve. Centaures, minotaures, licornes, le dieu Pan, les guerriers primitifs. Autant d'images évoquées et véritable corne d'abondance de créatures mythiques.

STAB pourrait facilement être perçu comme une étude préliminaire — pourquoi pas « prélude » — à sa propre version de *L'après-midi d'un faune*, bâtie à partir des photographies du Baron de Meyer. Le renvoi à l'original est évident tout au long de la pièce¹. Chouinard

1. Ce, même si elle a écarté la partition de Debussy. Elle disait à ce propos, dans « Le corps de chasse », une entrevue parue dans l'hebdomadaire *Voir* le 23 novembre



Marie Chouinard dans *L'après-midi d'un faune* (photo de Benny Chou).

ous of
elle de
succo
mais qu
es à la
stèle a
l'aille
egyptie
galem
triale
C
et tout
contro
nial d
emplac
force, e
pose al
qui no
pour l'
Des co
lui don
tourrés
un seul
n'avaie
d'un tis
sur une
ordent
Ca
son prop
d'un pr
de Chro
d'aujour
piétre

1989 : «
de la part

nous offre une nouvelle lecture — la sienne — d'une autre lecture — celle des clichés de la première représentation en 1912 — recréant ce succès de scandale. Ce faisant elle réussit à faire un rappel historique mais qui est toutefois réactualisé et régénéré... La traduction-re-création est à la fois libre et libératrice. Elle demeure toutefois techniquement fidèle au travail de torse en profil « à l'égyptienne », motif qu'avait d'ailleurs introduit Nijinski lui-même, confondant les époques égyptiennes et gréco-romaines. Dans la mise en espace, elle respecte également la bidimensionnalité des traversées qui restent résolument latérales.

Chouinard cependant apporte un côté androgyne supplémentaire et tout à fait contemporain dans cet exercice de style, actualisant la controverse bâtie autour du thème de la sexualité refoulée et de l'objet initial de désir. Les nymphes figurant dans la version Nijinski sont remplacées par des faisceaux de lumière incandescente qu'elle s'efforce, en tant qu'incarnation du faune, de pénétrer. La langueur de la pose allongée, si bien traduite dans les photographies de Nijinski et qui nous frappe lors de la levée du rideau, est, dans ce cas-ci troquée pour l'image d'une amazone debout, vêtue de manière asymétrique. Des cornes de bouc ornent sa tête et elle a remodelé son nez afin de lui donner un profil grec. Une cuisse et le mollet opposé sont rembourrés en rappel de la musculature puissante de Nijinski. Elle porte un seul sabot, offrant ainsi un pendant aux Amazones qui, elles, n'avaient qu'un sein. Une multitude de petites aiguilles jaillissent d'un tissu rattaché à une épaule, aiguilles que l'on retrouve également sur une de ses cuisses. Les connotations de sexualité et de plaisir ne tardent pas à prendre une allure bien contemporaine.

Cassant une de ses cornes, elle la place en guise de phallus sur son propre sexe, tel un satyre de l'antiquité. Elle l'enveloppera ensuite d'un prophylactique rouge, télescopant par ce simple geste le voyage de Chronos et de l'Histoire, renvoyant à la réalité de l'angoisse sidéenne d'aujourd'hui. Les aiguilles qui jaillissent de son costume piquent et pénètrent sa chair, évoquant également des images d'injections

1989 : « ... les mouvements angulaires de l'animal en rut n'allaient pas avec le lyrisme de la partition. »

d'héroïne administrées aux personnes assoiffées de sensations inédites et de plaisirs instantanés. Telle une bête en rut, elle offre enfin son dernier spasme — sans l'écharpe fétiche de la version initiale — alors qu'une pluie de paillettes argentées éjacule dans le puits de lumière au milieu duquel elle gît, prostrée.

STAB et *Faune* de Marie Chouinard dévoilent une iconographie franchement postmoderne, mais terriblement près de l'esprit de controverse de la version de 1912. Relecture avec une grande marge de licence poétique certes, mais relecture qui ose réfracter le sujet initial plutôt que de se contenter de le refléter, tout en maintenant l'intention et l'intensité de l'original.

« Oserais-je déranger l'univers ? » est la question explosive que Prufrock, personnage de T.S. Eliot, le Camus anglophone, se posait voilà plusieurs décennies. Les œuvres de Nijinski et de Chouinard donnent une réponse positive à cette question à demi formulée. L'attitude des G.B.C. par contre est curieusement autre, préférant se ranger du côté de la lettre de la loi (en l'occurrence le manuscrit chorégraphique) plutôt que du côté de son esprit. Démarche ultra-conservatrice qui évite le caractère novateur et le cœur de la contribution chorégraphique de cette pièce dans l'histoire de cet art. En effaçant l'élément déclencheur de l'acte créateur original, le propos est neutralisé et la détonation se voit auto-pulvérisée. Le répertoire international d'œuvres chorégraphiques ne devrait plus se contenter d'être une nécropole des ballets d'époque. N'est-ce pas Béjart qui avançait que les chefs-d'œuvre étaient encore là afin d'être violés ?

QUESTIONS DE POLITIQUE

DANIEL LÉVEILLÉ

Danse et politique culturelle

Dans les années soixante-dix, toute jeune encore, la danse à Montréal se démarquait déjà de celle de Toronto. Dans les années quatre-vingts, on a tenté de cerner cette différence. En fait, nous constatons, à l'aube des années quatre-vingt-dix, que nous sommes en présence de deux formes d'art fondamentalement distinctes, bien que dans les deux cas il s'agisse de danse. Il serait tentant de se servir des clichés traditionnels lorsque l'on compare Montréal et Toronto : l'incompréhension mutuelle chronique de ces deux cultures canadiennes, le chauvinisme montréalais dû à la spécificité de sa propre culture (surtout lorsque comparée à celle de Toronto) ou encore cette expression mille fois entendue : « La danse à Toronto est dix ans en retard sur celle qui se crée à Montréal. » Pourtant ces arguments, pour partiellement véridiques qu'ils soient, ne suffisent pas à expliquer cette différence, et par conséquent, ils continuent à alimenter une incompréhension réciproque. Le hasard d'une lecture de *L'artifice* de Guy Scarpetta¹ aura servi de déclencheur à l'analyse qui suit.

1. Guy Scarpetta, *L'artifice*, Grasset & Fasquelle, 1988.

L'auteur s'applique à démontrer le retour fulgurant du baroque en art et ce, dans toutes les disciplines : peinture, sculpture, danse, théâtre, opéra, musique, et même la mode. Le court chapitre qu'il consacre à la danse est cependant le plus décevant et le plus faible dans son argumentation. Si Scarpetta avait été au fait de la danse au Canada, il n'aurait eu aucune difficulté à soutenir sa thèse générale car la dualité entre Toronto et Montréal l'illustre de façon limpide.

Selon Scarpetta, le retour au baroque ne relève pas d'une mode passagère (et il réussit très bien à le démontrer), mais bien d'un mouvement majeur de l'Histoire. Le monde de l'art, après près d'un siècle d'art moderne (qui aura culminé en ce mouvement mal nommé qu'est le postmodernisme) et probablement en réaction contre les limitations qui ne manquent pas d'accompagner toute fin de cycle, revient là d'où il était venu, au baroque : l'art de l'artifice, de l'ornementation, du théâtre (en opposition au réalisme associé à l'art moderne). Il prévoit que le procès de l'art moderne sera cruel, car ce mouvement, de tout temps, a eu la prétention de posséder la vérité. Il ne faut pas oublier que le fascisme est né à la même période et qu'il reposait sur les mêmes prémices. Or il n'y a pas de vérité en art, il n'y en a jamais eue et il n'y en aura jamais. Ce qui est également en procès pour Scarpetta, c'est la théorie de l'évolution en art : l'idée que l'art avance par tâtonnements au fil des découvertes vers la vérité. Rien n'est plus faux.

Scarpetta dans son essai ne parle pas de culture (phénomène social et collectif), mais de création (acte singulier). Et quoi de plus singulier que la création en danse à Montréal à l'heure qu'il est : pensons à Ginette Laurin, Jean-Pierre Perreault, Marie Chouinard, Paul-André Fortier, Édouard Lock.

À propos du baroque, il fait référence à *Don Giovanni* de Mozart : érotisme et séduction. Scarpetta fait le parallèle entre la danse occidentale et un des dogmes les plus étonnants de la religion catholique : le dogme de la résurrection des corps. L'histoire de la danse au Québec (si l'on considère la situation politique, sociale et religieuse qui prévalait avant la Révolution tranquille) relève véritablement d'une résurrection des corps.

Chez Jean-Claude Gallotta, toujours selon Scarpetta, c'est l'espace tout entier qui fonctionne comme un corps. La chorégraphie ne serait rien d'autre que de faire l'amour à l'espace. À Montréal, il faut

l'admettre, plusieurs chorégraphes, en ce sens, font relativement bien l'amour. Cela relèverait-il de notre côté latin ? Raisonnablement un peu simpliste et pour le moins réducteur. Les modes changent, ainsi que les comportements amoureux : on connaît un retour à la séduction, de là l'énorme succès de Laurin et de Lock. Les corps, dans les œuvres de Laurin et de Lock, jouissent. Le public montréalais de la nouvelle danse pousse les créateurs, consciemment ou non, dans cette direction, en adulant ceux chez qui l'on retrouve le plus nettement ce rapport à la séduction et à l'artifice.

Long préambule, manière de mise en situation de l'état actuel de la nouvelle danse à Montréal. Les chorégraphes marquants à Montréal se rattachent tous, à des degrés divers évidemment, à ce que Scarpetta appelle le néo-baroque. L'absence de formation académique en techniques modernes chez ces créateurs, la compétition internationale arrivée très tôt dans la carrière de la plupart d'entre eux (et donc une sorte d'obligation de forcer l'évolution de la discipline aux yeux de ceux « qui en ont vu d'autres », qu'ils soient critiques, producteurs, diffuseurs canadiens ou étrangers), l'absence d'école de pensée et l'individualité de chaque créateur auront certainement contribué à établir cet état de fait. Nos racines françaises, latines, chrétiennes et catholiques y sont certainement pour quelque chose également.

À Toronto (et dans les autres provinces canadiennes), presque sans exception, la danse a maintenu ses liens avec les techniques de danse moderne. Le Toronto Dance Theatre et la compagnie de Danny Grossman ont été les locomotives des années soixante-dix. Ils ont ramené de New York les techniques de la danse moderne et se sont appliqués à les transmettre par l'enseignement. Donc, jusqu'à ce que Montréal se manifeste et prouve par la richesse de ses créateurs qu'il pouvait y avoir un salut en dehors de ces techniques, on a cru pendant plus d'une décennie qu'il n'y avait qu'une façon d'évoluer et de faire avancer la discipline : s'assujettir au passé en acquérant d'abord ces techniques et en essayant ensuite de se les approprier afin d'aller un peu plus loin. La très grande majorité des chorégraphes de Toronto et du reste du Canada le croit encore aujourd'hui. Ils ne peuvent s'imaginer créer sans ce rapport aux anciennes techniques modernes. Il faut évidemment faire ici une distinction entre l'acquisition pour le danseur d'une maîtrise de son corps par l'apprentissage de ces techniques, et

l'utilisation qu'en fait un créateur au moment de mettre en mouvement une de ses chorégraphies.

Je reviens à Scarpetta : il affirme que l'un des aspects les plus sombres de ce mouvement de l'art moderne était justement cette prétention à la vérité. Toronto regarde la danse qui se fait à Montréal et se voit dans l'obligation de concéder qu'il se passe quelque chose. Toronto doit souhaiter dans son for intérieur qu'un jour l'ouragan (qui ne peut être qu'éphémère) se calme, s'apaise, et que l'on revienne tout naturellement à ce qui a été mis en veilleuse : une danse pure et authentique.

Il n'y aura pas de retour au moderne avant des lustres. Le néo-moderne n'est pas pour demain car on vient tout juste d'amorcer le retour au baroque. Les possibilités et la très grande liberté que ce retour offre aux créateurs semblent infinies et inépuisables en plus d'être attrayantes. La danse à Toronto n'est pas dix ans en retard, la danse à Toronto est une révolution en retard.

La présente analyse étant fondée sur la différence entre Toronto et Montréal, je laisserai de côté l'étude du rôle que devraient jouer le Conseil des arts de la Communauté Urbaine de Montréal et le ministère des Affaires culturelles du Québec dans l'attribution de subventions pour la danse. Je m'en tiendrai donc à l'analyse du rôle que devrait jouer le Conseil des arts du Canada, seul organisme national d'attribution de subventions à la danse qui agit de façon responsable et continue, puisque l'attribution de fonds par le ministère des Communications du Canada se fait plutôt de façon sporadique, à la pièce, au gré des humeurs politiques et surtout, au gré des crédits politiques que peut rapporter l'attribution de telles subventions.

Le Conseil des arts du Canada est dans une situation inconfortable et la section de la danse n'y échappe pas : les fonds n'ont pas augmenté (ou presque) depuis les dix dernières années. La section de la danse a dû répondre durant cette période aux besoins des nouvelles compagnies dont la grande majorité est issue de Montréal : La La La Human Steps (Édouard Lock), Montréal Danse, O'Vertigo (Ginette Laurin), la Fondation Margie Gillis, la Fondation Jean-Pierre Perreault, Fortier Danse Création, Marie Chouinard. Et faute de fonds, on en est encore à se demander s'il y a lieu d'inclure le Festival international de Nouvelle Danse au chapitre des organismes bénéficiaires de subsides

de la section de la danse, alors que le sérieux de ce festival et l'impact qu'il a eu et qu'il a encore sur le milieu depuis sa fondation ne sont plus à démontrer. Or, il demeure que les subventions les plus importantes vont encore aux organismes les plus anciens. C'est ce qui s'appelle le préjugé économique-historique : dans les années soixante-dix, comme il y avait plus d'argent et moins de compagnies, celles-ci ont pu se développer en profitant des conditions économiques favorables prévalant à cette période.

Le mandat de la section de la danse du Conseil des arts du Canada est de répondre aux besoins des créateurs et des organismes dont la qualité artistique est évidente et de participer au développement de la discipline. Qu'aurait-il fallu et que faut-il faire encore avec cette véritable explosion de nouvelles compagnies, alors que les montants alloués à la danse stagnent ? La section de la danse aura essayé durant la dernière décennie de répondre aux besoins des nouvelles compagnies tout en maintenant le niveau de développement des plus anciennes, sans toutefois réellement réussir ni l'un ni l'autre, faute des fonds nécessaires. Une fois ce constat établi, que doit-on faire ?

Un phénomène récent est venu mettre encore plus de pression sur le portefeuille : le nombre incroyable de nouveaux chorégraphes. Dans ce lot, il s'en trouve quelques-uns sur qui il y a lieu de fonder beaucoup d'espoir, et qui sont en droit de s'attendre à être soutenus par un organisme national. Le Conseil a un devoir envers ces jeunes créateurs et se doit de répondre rapidement à leurs besoins. Il ne faut pas attendre qu'ils renoncent, d'autant plus qu'il leur aura fallu, dans la plupart des cas, un minimum de dix années d'investissement pour se rendre là où ils sont. Mais voilà ! c'est le bouchon. Il n'y a plus d'argent. Que doit-on faire ?

Les solutions ne sont pas faciles à trouver et ne pourraient être appliquées sans créer de remous. Pas plus qu'il ne le pouvait hier, le Conseil ne pourrait aujourd'hui justifier une coupure radicale, ni même substantielle, de la subvention de la plupart des compagnies qu'il soutient aujourd'hui au profit des nouvelles compagnies ou des jeunes chorégraphes.

Il ne faut pas oublier que socialement, en tant que nouveau membre d'une famille artistique, nous sommes dans l'obligation morale d'avoir de la considération pour ceux qui étaient là avant nous. Il ne faudrait pas que ceux qui ont contribué à l'épanouissement de la

danse, ceux qui ont fait que la danse est ce qu'elle est aujourd'hui, ceux qui ont posé les premières pierres de l'édifice soient traités comme des rebuts par nous de la génération des trente-cinq / quarante-cinq ans, installés à nos postes de directeurs artistiques.

L'idée d'opposer les jeunes créateurs aux vieux est vaine. Personne n'y gagnerait quoi que ce soit. Il y aurait plutôt lieu de reconsidérer l'évolution qu'aura connue la danse ces dernières années et donc de considérer la véritable révolution qui a eu lieu à Montréal. Tenir compte de cette évolution, c'est arriver à la conclusion que tout ce qui découle directement de la danse moderne relève aujourd'hui bien plus du « Musée de la danse » (au même titre que le ballet) que de l'évolution de celle-ci. Donc la question qui se pose maintenant est beaucoup plus au niveau de la pertinence de conserver, ou non, un ou quelques organismes témoins de cette forme importante de la danse et de son évolution.

Le Canada a-t-il besoin de compagnies de ballet ? Si oui, de combien de compagnies, situées dans quelles villes et pourquoi ? Le Canada a-t-il besoin de compagnies de danse moderne ? Si oui, de combien de compagnies, situées dans quelles villes et pourquoi ? À quels besoins veut-on répondre en maintenant le fonctionnement de ces organismes ? À quels besoins du milieu de la danse et de la société en général ces organismes doivent-ils répondre ? Le divertissement est-il un besoin prioritaire ? Ce sont là des organismes qui coûtent cher, il faut que des écoles y soient rattachées et forment la « matière première » des chorégraphes, les danseurs.

Si, après analyse, on juge que le maintien de certains de ces organismes est nécessaire, alors il faut viser la qualité du produit artistique. Il faut concentrer les efforts et les ressources. Ces organismes doivent être compétitifs au niveau international (les besoins du milieu sont trop criants et les fonds trop restreints pour que l'on se permette de subventionner des sous-produits de ce qui se fait mieux ailleurs). Ils doivent soutenir la comparaison avec les grandes institutions new-yorkaises, parisiennes, londoniennes ou soviétiques. Une fois fixé le cadre de ces supra-structures-muséologiques-nationales de la danse classique et moderne, la priorité doit être accordée au développement de la discipline par une aide accrue aux jeunes compagnies de nouvelle danse et une aide spécifique aux jeunes chorégraphes de talent.

Le mandat du Conseil des arts du Canada est de répondre aux besoins des créateurs du pays là où ils se trouvent. Son rôle n'est pas d'essayer de combler les disparités régionales. Son rôle n'est pas et ne doit pas être géopolitique. La nouvelle danse qui se crée au Canada l'est presque exclusivement à Montréal (voilà une réalité incontournable) et le Canada tout entier ne peut que se réjouir de la place que ce centre de la nouvelle danse occupe sur la scène internationale. Il faut aider ces créateurs et ces organismes à s'épanouir car la compétition est féroce ; les vis-à-vis sont originaires de véritables empires culturels : la France, l'Allemagne, le Japon...

La nouvelle danse, celle qui se crée aujourd'hui en accord avec les mouvements les plus récents de l'évolution en art et de l'évolution de la discipline, doit devenir la priorité pour la prochaine décennie. Montréal est en train de faire sérieusement sa marque et on se doit d'agir très rapidement pour ne pas perdre le momentum qui depuis quelques années penche en notre faveur, car dans quinze ou vingt ans, la nouvelle danse montréalaise fera peut-être partie elle aussi du « Musée national de la danse canadienne », alors que fleurira une autre forme de danse qui germe présentement on ne sait où...

WALTER KRAJEWSKI

Le public de la danse à Montréal

Tout bilan de la saison 1989-1990 donnerait à penser que l'art de la danse est fermement enraciné dans la vie culturelle montréalaise. Le Festival international de Nouvelle Danse, un événement biennal, est véritablement de calibre international. Le Don des Étoiles attire annuellement les plus grandes stars du ballet. Les Grands Ballets Canadiens, après avoir connu des temps difficiles, semblent avoir retrouvé son public, et le taux d'assistance est remarquable. À l'autre extrémité du registre, Tangente célèbre sa neuvième saison en présentant une grande variété de danse expérimentale, et des compagnies locales comme La La La Human Steps et O'Vertigo remportent un succès considérable en tournée à l'étranger. Les départements de danse de deux universités¹ et quelques écoles privées infusent constamment du sang neuf parmi les rangs des danseurs ; les artistes indépendants se regroupent en collectif, tel que Danse Cité, et de multiples autres compagnies locales sont en quête de salles et revendiquent la reconnaissance publique. RIDEAU (le Réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis) semble avoir réussi à vendre la danse sur la scène provinciale, et le Regroupement des professionnels de la danse du Québec organisait au printemps 89 un colloque afin d'étudier les problèmes auxquels fait face la communauté de la danse².

1. L'Université du Québec à Montréal et l'Université Concordia.

2. Colloque Média-Danse, à la Bibliothèque nationale, en mai 89.

Cependant, en dépit de l'existence de ce que l'on pourrait appeler une véritable infrastructure de la danse à Montréal, il semblerait que cette structure soit faible et menacée. La danse rencontre deux problèmes majeurs : le manque de salle adéquate à prix raisonnable, et la pauvreté de la couverture médiatique. L'ouverture, malheureusement reportée, de l'Agora de la danse, dans le complexe sportif de l'UQAM sur la rue Cherrier, améliorera la situation, bien que de confiner la danse en milieu universitaire puisse prolonger sa situation d'isolement. Le manque de couverture médiatique était le sujet premier des discussions tenues au cours du colloque organisé par le Regroupement. Pour les médias, le mot chorégraphie désigne Michael Jackson et Paula Abdul, puisque ce sont les idoles du divertissement populaire.

Il existe un troisième sujet de préoccupation, qui de toute évidence est en relation avec les deux autres : le public de la danse. Il faut se poser trois questions simples et les garder à l'esprit : est-ce qu'il existe un public de la danse ? Qui le constitue ? Comment peut-on l'élargir ?

Les chorégraphes à qui l'on demande comment ils procèdent pour augmenter leur public réagissent un peu comme un jongleur qui aurait déjà plusieurs balles entre les doigts. Ils sont trop occupés à créer, à chercher des fonds et à assurer le fonctionnement quotidien de leur compagnie. Ils présument que la gratification finale de leur dur labeur sera l'apparition d'un public qui appréciera leurs efforts.

Les gens qui sont davantage engagés dans l'aspect financier de la danse offrent diverses réponses à cette question. Marc Drouin de RIDEAU s'est particulièrement intéressé à découvrir et développer un public pour la danse. RIDEAU a commandité en 1987 la tournée québécoise de la compagnie Michael Montanaro Dance. Un sondage a été réalisé auprès des spectateurs afin de connaître leur réaction au spectacle qu'ils avaient vu. Selon Marc Drouin, 97 pour cent des répondants avaient aimé le spectacle et 92 pour cent affirmaient qu'ils reviendraient voir une autre compagnie de danse. Le public existe, et il semble que ce soit les producteurs qui aient besoin d'éducation.

Colin MacIntyre, directeur général des Grands Ballets Canadiens, laisse entendre que l'accroissement de leur public est dû aux spectacles-midi à prix réduit, aux matinées pour enfants, aux réductions consenties aux étudiants et au prix réduit des fauteuils du balcon. Le

retour de la compagnie à des œuvres somptueusement mises en scène et tirées du répertoire classique a également attiré un public qui désire voir quelque chose de spectaculaire plutôt que d'innovateur et de difficile.

La relationniste Irena Malyholowka propose une approche différente. Elle a l'impression que les impresarios et les institutions résistent aux techniques modernes du marketing. Par exemple, diminuer le prix des billets pour remplir les sièges vides, et cibler l'opération vers des groupes particuliers qui seraient attirés par les réductions. Elle va plus loin. Irena Malyholowka suggère que les compagnies de théâtre, les programmeurs de musique classique et les conservateurs en arts visuels brisent leur isolement et partagent leurs listes d'abonnés et d'acheteurs. Un tel système est en fonction à Toronto.

Iro Tembeck, professeure et chorégraphe, analyse la situation différemment. Elle a l'impression que les danseurs et les chorégraphes ne planifient pas leurs activités suffisamment à long terme. Les artistes dépendent des fonds gouvernementaux, qui subventionnent des projets à court terme. Elle croit que le secteur privé doit être mis à contribution et que le secteur public doit coordonner les efforts à long terme, comme on le fait en France dans les Maisons de la Culture, fortement subventionnées.

On peut être tenté de mettre ces idées en relation avec une réalité culturelle plus large. Afin d'obtenir des crédits gouvernementaux plus importants, certains chorégraphes montréalais, Jo Lechay par exemple, se tournent du côté du théâtre, et emploient des musiciens sur scène. Dans le milieu, les chorégraphes sont nombreux à revenir aux racines théâtrales de la danse. Peut-être la danse est-elle devenue trop ésotérique, trop unidimensionnelle? Dans le monde du divertissement de masse, on peut observer différentes forces à l'œuvre. Le public du spectacle vivant est moins nombreux qu'auparavant, dû à la commercialisation du cinéma, à son exploitation des effets spéciaux, et au succès de la vidéo, causé par sa facilité d'utilisation et ses coûts de location minimales. Pourtant, le public a été séduit par des spectacles à grand déploiement comme *Cats* et *The Phantom of the Opera*, sans parler de l'hystérie collective qui s'empare du public pendant les concerts rock, ou même, pendant les matches de lutte. De toute évidence, il existe plusieurs publics qui ont des intérêts et des pouvoirs d'achat

différents. Il se peut également que ces publics aient l'esprit aux chiffres et tentent de mettre en relation la quantité de dollars dépensés, la longueur de la représentation et son efficacité spectaculaire. Peut-être un fin sociologue pourrait-il établir une équation du genre : le coût du billet en fonction de la durée et de l'intensité du plaisir.

Évitons la critique sociale théorique et revenons à nos trois questions pratiques : l'existence d'un public de la danse semble évidente. Ce que l'on n'a pas exploré encore, c'est la composition de ce public et la façon dont il peut s'accroître. En ce qui concerne la seconde question, les publics du ballet classique et de la nouvelle danse sont différents. Mais au-delà de cette simple stratification, aucune analyse du public n'a été faite. Combien y a-t-il de publics cibles ? Est-ce que ces publics se recoupent ? Recouper-ils les publics des autres arts ? Par exemple, quel serait le public qui assisterait à un spectacle de Marie Chouinard ? Une information de cette nature pourrait fournir des éléments de réponse à la troisième question, à savoir comment élargir le public.

Deux institutions locales connaissent un extraordinaire succès : le Cirque du Soleil et le Festival Juste pour Rire. Ils peuvent servir de modèles. Il est vrai que tous les deux proposent des événements annuels, et qu'ils illustrent parfaitement le cycle déluge-disette que l'on retrouve malheureusement aussi dans la danse. Un effort coordonné serait nécessaire pour briser la mentalité de festival et faire de la danse une forme agréable de divertissement, accessible à longueur d'année, aussi bien qu'un art légitime. Cependant, ce que l'on peut retenir de l'expérience de ces deux organismes québécois, ce sont les méthodes d'organisation qui leur ont permis de se constituer un public et de connaître le succès.

Dans les cultures primitives, la danse n'était pas exclue des autres formes d'expression, elle faisait partie de la trame du tissu social, religieux et culturel. Dans notre société contemporaine, le tissu social est usé jusqu'à la corde et la danse doit être en compétition avec les autres formes de divertissement tout en tentant de conserver son intégrité. C'est dire qu'elle doit apprendre à coopérer avec les autres arts, à compétitionner avec les divertissements locaux, et tenir compte des lois de l'économie de marché. Les chorégraphes indépendants et les compagnies sont mal équipés pour ce faire et le danger est grand

qu'ils en arrivent à être en compétition les uns avec les autres. Les compagnies de danse doivent former une véritable communauté, de façon à multiplier leur pouvoir, à concevoir des stratégies communes, à devenir un interlocuteur puissant auprès des gouvernements et du secteur privé. Cette communauté de la danse pourrait également s'intégrer dans la communauté artistique élargie, ou peut-être mener à la création d'une telle communauté. (On pense ici à l'hommage à Chagall par *O'Vertigo* réalisé en collaboration avec le Musée des beaux-arts.) Tous feraient alors cause commune pour convaincre les gouvernements du fait que la communauté artistique contribue à la vie collective, plutôt que d'appauvrir les fonds publics. Cette communauté artistique, en générant de la culture, transformerait la société matérialiste en une collectivité qui porte véritablement le nom de civilisation. Un art issu d'une telle communauté mériterait vraiment son public.

(Traduit de l'anglais par Aline Gélinas.)

PASCALE BRÉNIEL

Les illusions perdues ?

Public trop limité, manque chronique de producteurs, absence de salles adéquates ou, du moins, accessibles financièrement : les compagnies de danse montréalaises font face à de multiples difficultés. Parallèlement, l'effervescence est là. Plusieurs de leurs productions valent le déplacement.

Sans être perçue comme la panacée universelle, la mise sur pied il y a trois ans, par son directeur artistique Henri Barras, de séries de spectacles de danse à la Place des Arts avait fait naître bien des espoirs. Ayant à l'esprit la situation d'Ottawa, où, sous l'impulsion d'abord d'Yvan St-Onge puis de Jack Udashkin, le Centre national des arts participe régulièrement à la production des œuvres de chorégraphes montréalais parmi les plus intéressants, nous y avons vu un début de solution pour les jeunes compagnies d'ici qui pouvaient difficilement s'offrir le trop coûteux théâtre Maisonneuve.

Profitant de la présence d'un groupe de spectateurs attirés par d'autres troupes plus populaires ou encore plus prestigieuses, les compagnies minimiseraient ainsi les risques financiers de l'opération. À plus long terme, elles pourraient, espérait-on, récolter les fruits de cette exposition à un public qui ne lui était pas nécessairement acquis au départ.

La série présente également l'avantage d'échelonner les représentations au cours de la saison et d'éviter les périodes d'« engorgement » qui obligent le public à ne choisir que quelques spectacles au détriment des autres.

Puisque la programmation de la première année avait été bâtie à partir des compagnies qui devaient, de toute façon, se produire à la PDA, il aurait été mal venu de porter un regard trop critique sur les choix artistiques.

La proposition comportait d'ailleurs des éléments prometteurs. Outre les véritables institutions que sont la Martha Graham Dance Company et le Ballet Kirov, les abonnés verraient notamment défiler, cette saison-là, le Ballet National du Canada, Montréal Danse et les Grands Ballets Canadiens avec leur premier « Hommage à Diaghilev ». Seule ombre au tableau : la faible représentation des compagnies de nouvelle danse. Mais il fallait bien donner sa chance au coureur.

UNE SÉRIE POUR QUI ?

Tristement, sous cet aspect, les choses ne se sont pas arrangées au cours de la saison 1989-1990, loin de là. Tandis que la série consacrée à la danse contemporaine recevait le Ballet British Columbia, Carolyn Carlson, les Ballets Jazz de Montréal, Momix et le Toronto Dance Theatre, Montréal Danse et La La La Human Steps se produisaient hors du cadre de la série.

Ironiquement, le programme présenté cette année par Montréal Danse était plus consistant que celui de l'an dernier. On raconte, d'autre part, que le passage des danseurs d'Édouard Lock a été, en quelque sorte, retardé pour ne pas nuire à la vente des billets du *Dark* de Carolyn Carlson, coproduit par la Place des Arts. Pied-de-nez ou juste retour des choses ? Bien que La La La Human Steps ait dû se contenter d'un soir de location à la salle Wilfrid-Pelletier, un 18 décembre de surcroît, la compagnie québécoise a fait salle comble.

La série « contemporaine » nous a finalement offert quatre spectacles honnêtes, mais peu de surprise ou de révélations. Seule Momix a apporté une bouffée d'air frais et redoré, par la même occasion, le blason de la danse acrobatique américaine terni par le dernier passage de Pilobolus, la compagnie-mère, en sol montréalais. Besoin de changement ou manque d'inspiration ? Sans que l'on puisse exactement savoir pourquoi, en effet, Pilobolus a perdu de la couleur et adopte maintenant un style beaucoup plus quelconque qu'à ses débuts.

LE BALLET

La série consacrée au ballet a toutefois été beaucoup plus forte. On peut déplorer le fait que le *Cendrillon* de Maguy Marin dansé par le Lyon Opéra Ballet ait mis deux ans et demi à se rendre d'Ottawa, où il était programmé en octobre 1987, à Montréal. La production a néanmoins terminé la saison en beauté.

Les Grands Ballets Canadiens ont également fait bonne figure, en poursuivant dans la veine historique avec un second « Hommage à Diaghilev ». La réussite de *Na Floresta* de Nacho Duato a été maintes fois soulignée, de même que celui de la reprise de *Carmina Burana*, de Fernand Nault. Passons rapidement sur la prestation du Royal Winnipeg Ballet dans *La gaieté parisienne* de Leonid Massine, qui n'a guère dépassé le niveau du simple divertissement.

Globalement, l'ensemble des deux séries a été marqué par une faible présence étrangère. Or nous assisterons l'an prochain à un véritable revirement de la situation. Les Grands Ballets ont en effet décidé de faire cavalier seul en rapatriant leur série d'abonnement. Outre les spectacles de la compagnie, une production du Ballet National du Canada sera également offerte aux abonnés.

Conséquemment, la Place des Arts a regroupé l'ensemble des spectacles en une série unique, qui mêle classique et contemporain. Bien que les découvertes soient le propre des séries, il y a néanmoins des limites naturelles aux grands écarts que le spectateur moyen acceptera de faire sans rechigner. Ainsi, il est peu probable que les groupies de Margie Gillis deviennent automatiquement des inconditionnels de Merce Cunningham.

UNE QUESTION D'AFFINITÉS

La Société de gestion des arts de Montréal, qui produit ou coproduit trois des cinq compagnies en question, propose pour l'ensemble des spectacles qu'elle présente une formule qui m'apparaît plus viable parce que mieux ciblée. Née de l'association de deux imprésarios montréalais, Samuel Gesser et Mario Labbé, la SOGAM présente plusieurs compagnies et artistes — majoritairement étrangers — qui

vont de Sol à Philip Glass, en passant par Alexandre Lagoya et Kiri Te Kanawa.

Pour la première fois en 1990-1991, l'organisation propose elle aussi plusieurs séries de spectacles vendues sous forme d'abonnement. Les productions y sont regroupées davantage d'après leur « style », si je puis dire, qu'à partir de la discipline à laquelle elles appartiennent. Ainsi, la compagnie de buto Sankai Juku, que nous avons pu voir en 1987 au Festival international de Nouvelle Danse, se retrouve dans la série « Actuelles » auprès de Philip Glass et de la projection de *Koyaanisquatsi* doublée d'un concert.

D'autre part, les Ballets de Houston et de Kiev, appartiennent à la série « Les Grands Classiques » qui propose également quelques concerts et récitals de musique classique. Si, comme on le répète souvent, les habitués des concerts classiques et les abonnés du ballet ont un « profil socio-économique » semblable, ce type de regroupement est probablement plus logique, ne serait-ce que sur le strict plan de la rentabilité.

ALLER VOIR AILLEURS

Le départ des Grands Ballets rompt, en quelque sorte, l'équilibre qui régnait entre les productions locales et celles de l'extérieur. En 1990-1991, en effet, quatre des cinq troupes impliquées sont étrangères. Outre Merce Cunningham, aucune ne jouit d'une grande renommée chez nous, une condition essentielle pour attirer un nombre important d'abonnés et diminuer les risques financiers de l'entreprise. Personne ne se plaindra qu'il y ait « trop de danse étrangère ». On peut toutefois déplorer qu'une seule compagnie d'ici, la Fondation Margie Gillis, qui n'a, par ailleurs, aucune difficulté à remplir les salles, puisse profiter des avantages qu'offre ce type de forfait.

Les jeunes compagnies montréalaises, innovatrices au plan artistique, brillent encore une fois par leur absence. Plusieurs premières s'annoncent pourtant pour le printemps 1991 : *Train d'enfer* de Ginette Laurin et *Îles* de Jean-Pierre Perreault, entre autres. Nul doute qu'elles s'accommoderaient aisément d'un noyau d'abonnés.

Dans la même veine, la nouvelle danse étrangère semble condamnée à demeurer le bastion d'un festival biennal. À une échelle

différente, on retrouve grosso modo un schéma semblable à celui qui prévaut pour le jazz. Après avoir fait courir les foules pendant les dix jours d'un événement prestigieux sur la scène internationale, les musiciens de jazz retournent dans les bars spécialisés, fréquentés par un petit nombre d'inconditionnels. Les artistes de la nouvelle danse retrouvent en saison régulière les conditions de production précaires qu'on leur connaît.

ÉDOUARD LOCK

Les mots pour la danse

La couverture de la danse par les médias, et particulièrement les médias écrits, sert à rendre concret un art presque entièrement éphémère. Le créateur en danse ne laisse aucune trace manifeste, aucun signe de son passage si ce n'est l'expérience partagée avec le spectateur au moment même du spectacle. Ce qui reste est le fragment d'une œuvre morcelée par la subjectivité de chaque spectateur, déterminé par le hasard et le caprice de sa mémoire.

En fait, le créateur se sert du public à la fois comme ardoise et comme messenger. Si on compare cette situation avec la précision, la résistance au temps qu'offrent le mot écrit ou la peinture, on se rend vite compte que le dialogue, la comparaison entre les œuvres, leur propagation, l'éducation du public, tous outils de définition sociale, sont aussi éphémères que le produit lui-même quand ils s'appliquent à la danse. La musique avec ses partitions, et plus récemment ses enregistrements, le film avec sa pellicule et sa copie vidéo — outils de diffusion, certes inférieures à l'original mais quand même relativement fidèles — l'art vidéo, et même notre plus proche cousin, le théâtre, qui peut éventuellement se résumer aux mots écrits pour mieux supporter le passage du temps, tous ces arts ont l'option d'appartenir matériellement à quelqu'un. Je peux, en tant que consommateur, acquérir une reproduction très fidèle de l'original, et la revoir, la réentendre ou la relire autant de fois qu'il me plaira de le faire, et donc, en discuter, faire des comparaisons, échanger sur le sujet et m'instruire

sur l'art en question beaucoup plus aisément que dans le cas de la danse.

En fait, aucun art ne manque à ce point d'outils pour se faire connaître publiquement que la danse. Il faut être dans la salle. Aucune duplication possible, aucune reconstruction de synthèse, aucun objet commercialisable : aucune cendre.

En danse, la vidéo peut évidemment servir de messenger, mais à moins qu'elle ne soit construite avec une grande attention aux détails, donc à grands frais, elle va très mal servir sa source. Et si l'on parle de notation, on a la même relation par rapport aux systèmes que le peuple par rapport au latin au Moyen Âge : dépendance totale envers les prêtres, ignorance complète des codes.

Dilemme ! Si on revient à la question des médias écrits, et de notre rapport avec eux, ils analysent, certes, mais dans une perspective historique truffée de trous et de vides. Le spécialiste peut essayer de les combler, sans jamais pour autant avoir accès à l'œuvre originale ou même à une approximation de l'œuvre originale. Il ne nous reste du passé que des descriptions verbales. Ou, pour le passé récent, des films, souvent mal montés. On ne conserve pas de traces visuelles du passé.

Si l'on considère l'œuvre d'art comme un amalgame de ce qu'elle est au moment de sa création et de ses racines historiques, alors on fait face à un sérieux problème. On peut toujours avancer qu'en l'absence d'une perspective historique, on évite d'être alourdi par le passé, on est libéré du poids de la tradition. Il demeure pourtant qu'on n'est pas plus au courant de ce qui se fait maintenant que du passé. Combien de créateurs, de danseurs, de professionnels de la danse savent vraiment ce qui se passe en danse dans le monde ?

Je mettrais ma main au feu que les créateurs et les danseurs de Montréal (et je m'inclus dans le nombre) ne vont voir qu'une fraction des œuvres en danse produites à Montréal au cours d'une année. Et Montréal est quand même relativement calme sur ce plan-là. Si je devais considérer l'Espagne, la France, l'Angleterre, l'Allemagne, la Hollande, l'Italie, la Russie, bref, l'Europe, et l'Amérique, l'Australie, le Japon, le Canada, et j'en passe, je dirais qu'il est impossible de voir même une infime fraction de ce qui se fait. Il faut se contenter de lire. Cette dépendance envers les mots est étrange. On n'a qu'à

appliquer la situation aux autres arts pour se rendre compte à quel point c'est absurde. Pour connaître un livre, est-ce qu'on lit la description du livre ou le livre lui-même ? Et pour un film ? Est-ce qu'on va le voir ou si on lit la description du film ? En l'absence d'outils de synthèse et de diffusion, le critique sert de médiateur, et c'est un médiateur convenable : il faut voyager pour voir de la danse car elle se déplace rarement. Seul un petit pourcentage des productions est connu des membres de la presse, qui pourtant voyagent, un pourcentage moindre l'est des créateurs et un pourcentage encore plus petit l'est du public.

Que faire, dites-vous ? C'est la nature de l'animal, et il faut en être conscient. Si la diffusion de l'art est limitée, il ne faut justement pas se limiter dans les idées qu'on peut avoir sur la danse. À cause du nombre réduit d'œuvres qui circulent, le critique et le milieu ont encore prise sur l'identité de l'art, ce qui est impossible dans les autres disciplines mieux distribuées, plus accessibles. Les autres arts souffrent, ou jouissent, d'une grande anarchie dans les choix.

Il m'est arrivé de demander à des gens s'ils aimaient la danse. À cette question complètement absurde, ils ont répondu oui ou non, sans aucune hésitation. Ils ont répondu comme si je leur posais une vraie question. Mais si je leur demandais s'ils aimaient la musique, ils me répondaient : « Qu'est-ce que tu veux dire ? Sois plus spécifique. Qu'est-ce que tu veux dire par musique ? Quelle musique ? Quel compositeur ? De qui parles-tu ? » Ils étaient sûrs de leurs opinions sur la danse, mais ils retrouvaient leurs esprits quand je leur parlais de musique.

Il ne faut pas oublier que le mot danse est un mot générique qui ne veut rien dire. Il faut le remplir, comme un grand contenant. Le remplir d'opinions, de points de vue. C'est par l'interaction des opinions, par l'échange des théories qui sous-tendent les points de vue que la danse pourra mûrir. Il faut que les artistes génèrent ou adoptent des théories. Puisque dans le moment présent, nous dépendons du mot écrit, il nous faut écrire, pas seulement pour décrire, mais aussi pour penser. Puisque nous dépendons des mots, alors il faut utiliser les mots, pour générer des idées et pas seulement des jugements.

Si nous voulons une plus grande couverture dans les médias écrits, il faut que notre empreinte sociale soit plus forte. L'inverse ne se produira pas spontanément.

(Ce texte a été lu le 23 mai 1989, dans le cadre du colloque Médias-Danse tenu par le Regroupement des professionnels de la danse à la Bibliothèque nationale les 23 et 24 mai 1989.)

MATHIEU ALBERT

Lettre aux lecteurs

Au Québec, on a peur de son ombre et on cherche à tout prix à ne pas se faire de la peine, surtout de la « grosse peine ». Alors, on ne discute plus.

Daniel Latouche,
Le bazar

Je me souviens d'un débat public qui aurait dû nous occuper et qui n'a jamais eu lieu. Je me souviens d'une publication qui se voulait porteuse d'une approche analytique et qui ne l'était pas¹. Je me souviens de mots chargés de déception, et lucides en même temps, tombés de la bouche de danseurs, de chorégraphes, de techniciens, d'agents d'artistes. Des mots qui auraient dû avoir le courage de franchir le seuil de la réflexion confidentielle pour se constituer en observation critique, ouverte et efficace. Je me souviens aussi de mes propres frustrations devant le spectacle de l'inachèvement ; devant ce qui se donne pour complet alors qu'il ne s'agit encore que d'un geste inaugural, un surgissement mal assuré.

Un débat public qui n'a jamais eu lieu. Je fais référence ici à la réflexion collective qui aurait dû normalement s'engager suite à l'ar-

1. Le programme de la troisième édition du Festival international de Nouvelle Danse, une réalisation de Parachute, publié en septembre 1989.

ticle que j'ai fait paraître l'année dernière concernant les activités de Montréal Danse (*Le Devoir*, 17 mars 1989)². Le texte interrogeait les modalités de fonctionnement de la compagnie (choix des chorégraphes, établissement de la programmation, temps restreint pour la création), et posait en même temps la question de sa raison d'être ainsi que celle de la place qu'elle souhaite occuper à Montréal et auprès des publics étrangers. L'interrogation qui sous-tendait mon texte était simple : le milieu de la danse au Québec a-t-il nécessairement besoin de Montréal Danse pour continuer son développement ? De quelle façon cette compagnie peut-elle aspirer légitimement à jouer le rôle d'un catalyseur auprès des forces en émergence au sein de la chorégraphie montréalaise ?

Compte tenu de l'abondance et de la diversité des opinions que j'avais recueillies auprès de nombreux intervenants, j'avais l'impression, au moment d'écrire l'article en question, de n'être que le porteur d'un questionnement collectif. Je rendais public une problématique qui n'avait jamais été formulée distinctement auparavant. La création de Montréal Danse (en 1986), et surtout, la mission réformatrice dont elle s'était investie posaient problème aux yeux de plusieurs ; le texte que j'ai produit n'en a été que la manifestation symptomatique.

Pour vider la question, la sagesse naturelle aurait commandé la tenue d'un débat public. Mais celui-ci n'a jamais eu lieu. Mon article a été enregistré par certains comme une agression personnelle et non fondée contre Montréal Danse, au lieu d'être perçu comme l'émanation d'un état d'esprit suffisamment généralisé pour inciter à la discussion.

Il n'y eut donc ni débat, ni échange, ni réflexion collective. L'article que je venais de rédiger ne laissait derrière lui que de vagues remous tout en provoquant chez quelques-uns une acrimonie qui court-circuitait à l'avance toute possibilité de discussion sereine sur le sujet. Un chorégraphe faisait parvenir une lettre³ au *Devoir* dont la publication fut refusée par l'équipe éditoriale (un certain nombre d'exemplaires

2. Voir annexe 1, p. 81.

3. Voir annexe 2, p. 85.

de cette lettre a néanmoins été distribué au public lors d'un spectacle de Montréal Danse), tandis qu'une autre lettre m'était remise en main propre par un proche de la compagnie qui préférait ne pas donner un caractère public à son intervention⁴.

Et c'est ici, précisément, dans cette double attitude, que réside l'essentiel du problème. Le milieu de la danse semble démuni, ou malhabile, dès qu'il s'agit de s'objecter à la lecture de la réalité faite par un journaliste, ou même simplement d'y apporter des éclaircissements. Devant un texte qui sème le désaccord, deux conduites sont généralement d'usage : ou bien *Le Devoir* reçoit une lettre rédigée sous la forme d'un appel au lynchage du journaliste et, bien entendu, n'est pas publiée ; ou bien, dans un deuxième cas, la missive m'est personnellement adressée et ne peut donc, elle non plus, faire l'objet d'une publication.

Dans les deux cas, nous l'aurons compris, les procédés sont stériles. Tout d'abord, parce qu'ils ne favorisent aucunement la circulation des idées (personne, hormis les parties en cause, n'est au courant de l'existence d'une divergence d'opinion) ; ensuite, parce que le débat est ramené au niveau d'un accrochage privé entre deux protagonistes soudainement transformés en belligérants.

La discussion est alors close avant même d'avoir eu lieu, et rien de ce qui aurait pu faire avancer les choses (à quelque niveau que ce soit) n'aura pu faire l'objet d'un débat public.

Ce qu'il me semble important de souligner concernant l'épisode Montréal Danse, c'est qu'il s'agit d'un exemple typique de la difficulté qu'éprouve le milieu de la danse à se faire entendre du public, et à engager la réflexion à l'intérieur même de ses rangs. Toutes les questions relatives au mode d'opération, aux objectifs et à l'identité de la compagnie ont été escamotées, puisque personne, dans le cas présent, n'a cru valable de partager ses prises de position avec les lecteurs du *Devoir*, et par ricochet, avec la direction de la compagnie

4. Voir annexe 3, p. 90. Michèle Febvre, l'auteure de cette lettre, est membre du conseil d'administration de Montréal Danse. Cette lettre était destinée au courrier des lecteurs du *Devoir*, ce que Mathieu Albert ignorait au moment de la rédaction de cet article, car elle ne portait pas la mention copie conforme et aucun exemplaire ne serait parvenu au *Devoir* malgré le fait qu'elle y ait été envoyée directement. (N.D.L.R.)

et avec tout l'ensemble du milieu de la danse. Mon texte a été reçu comme un boulet ; la riposte fut directement inspirée par la nature de cet accueil. Mais personne dans cette controverse avortée n'aura finalement remporté quoi que ce soit ; seul le statu quo y a trouvé son compte. Et la compagnie, si elle a pu éviter une redéfinition de son statut, a également raté une occasion de recevoir une impulsion positive qui aurait pu améliorer et préciser le rôle qui est le sien à l'intérieur de la communauté de la danse à Montréal.

Si on pousse maintenant la réflexion un cran plus haut, l'épisode Montréal Danse apparaît comme l'émergence ponctuelle d'un problème plus profond qui touche à la question de la rigueur intellectuelle et du sens critique que le milieu entretient par rapport à lui-même.

Depuis quelques années, le même refrain revient invariablement sur toutes les lèvres : la danse montréalaise a accompli un bond prodigieux au cours des derniers dix ans. La production actuelle dépasse en qualité et en abondance tout ce qui se fait ailleurs au Canada ainsi que dans la majorité des villes américaines. Les chorégraphes d'ici ont inventé un langage neuf, original, magnifiquement personnel devant la domination hégémonique exercée par les codes américains.

Mais une fois que nous avons dit cela, une fois également que nous nous sommes collectivement réjouis de notre singularité, il n'est peut-être pas inutile de formuler un certain nombre d'interrogations quant aux conditions de viabilité à long terme de ce nouvel essor. Diverses questions peuvent se poser. Par exemple, quelles sont les mesures les plus adéquates pour faire en sorte d'assurer la pérennité de cette vitalité ? De quelle façon la gestion de la danse doit-elle s'opérer pour mettre encore davantage en valeur ses quelques acquis : organismes de diffusion, compagnies, chorégraphes, danseurs ? Comment développer une attitude critique avec ses exigences propres, si l'on continue de la confondre avec de la discrimination ou une forme de bafouement des imaginaires ? Comment arriver à mieux choisir, et à faire coïncider ces choix avec des objectifs clairement établis au préalable ?

Bien entendu, seul un esprit candide pourrait croire à l'éventualité d'une mue subite des comportements. Mais néanmoins, à l'intérieur de ce que nous pouvons actuellement concevoir comme raisonnable, rien n'interdit d'espérer une multiplication des échanges entre tous

ceux pour qui la danse constitue un sujet de préoccupation, et rien n'interdit non plus de formuler le souhait de voir s'établir une distance critique accrue entre les créateurs et leur production.

Ce sont là, croyons-nous, formulées de façon succincte, deux conditions préalables à toute évolution ultérieure du milieu de la danse vers l'essentiel de ce qu'il devrait être : un lieu d'idées, de culture, de vision du monde.

La seconde tranche de mon texte (qui entretient une parenté directe avec la première), portera cette fois sur la nature du discours développé autour de la danse tel que celui-ci est apparu à l'intérieur du programme-catalogue publié par le Festival international de Nouvelle Danse lors de sa deuxième édition, en septembre 89.

N'ayons crainte de dire les choses clairement : la réaction qui a été la mienne fut celle de l'étonnement devant le caractère étriqué des textes publiés dans ce document.

Tout d'abord, en ce qui concerne les textes de présentation de chaque compagnie, ceux-ci réussissaient avec difficulté à franchir le cap de l'exercice d'enjolivement du matériel de promotion fourni par lesdites compagnies. De plus, les rédacteurs (anonymes), au lieu de se laisser guider par l'objectif de mettre en perspective le travail actuel de chaque chorégraphe, ont cru préférable, en exagérant la louange, de les propulser tous à un niveau où on ne s'attend habituellement à croiser que quelques génies singuliers.

On comprend, certes, que la séduction du public soit une condition impérative au succès du festival, mais on comprend moins bien que la stratégie utilisée pour publiciser l'événement et expliquer le travail des artistes utilise jusqu'à l'abus la formule dithyrambique. Dans un tel contexte, ce sont les mots qui perdent leur sens, et l'écriture qui est disqualifiée dans ses pouvoirs de nuance, et dans sa capacité de transmettre une information exacte.

Maintenant, en ce qui concerne les articles d'analyse (qui portaient sur l'état de la danse dans quelques-uns des pays représentés au Festival : le Japon, la Belgique, les États-Unis, le Canada), la moitié d'entre eux présentait un intérêt très limité, compte tenu de l'option étroitement descriptive choisie par leur auteur. Nulle thèse à explorer, nulle problématique à développer, nulle question posée à l'histoire pour en produire une connaissance, ou à la mouvance contemporaine pour en dégager une option de lecture. De façon implicite, les auteurs

communiquaient l'idée que le repérage des choses est suffisant pour leur donner un sens et que l'intelligibilité du réel peut tenir tout entière dans l'énumération des événements et de ceux qui en sont les acteurs apparents.

Un tel parti pris, on le conçoit aisément, est non seulement éloigné de l'esprit analytique, mais confond également la notion de production de savoir, avec celle, plus simple, qui consiste à pointer ce qui forme l'écume de la réalité.

Mais il ne faut probablement pas blâmer les auteurs eux-mêmes, mais plutôt ceux qui avaient pour rôle d'orienter les thématiques et de proposer les avenues de réflexion. Le travail d'aiguillage n'a pas eu lieu. Ceux qui ont répondu à l'appel de l'écriture ont donc spontanément repris le modèle qui prévaut à l'heure actuelle dans le milieu de la danse, c'est-à-dire opérer une énumération des « chars allégoriques » qui forment le « défilé », mais sans retenir aucune œuvre qui servirait de fondement à l'analyse, ou encore, sans prendre la peine d'identifier une hypothèse de travail pour articuler un discours conséquent.

Par ailleurs, pour ce qui est de la langue utilisée, un supplément de rigueur dans la traduction des textes de l'anglais au français aurait commandé un souci plus aigu quant au respect des règles de la syntaxe et la qualité du vocabulaire. Ce que nous avons sous les yeux correspondait à une langue utilisée de façon primaire : techniquement efficace peut-être, mais dénuée de style.

Ultimement, c'est l'image du milieu de la danse qui en souffre. La publication du Festival, évoquée ici comme symptôme d'un problème également partagé par d'autres publications, devrait pourtant se constituer en modèle, et se faire le lieu actif d'un renouvellement de l'écriture sur la chorégraphie⁵. La qualité du regard que le milieu de la danse porte sur lui-même en tirerait les premiers dividendes, ainsi que tous ceux pour qui la véritable lecture se conçoit comme une incursion dans la réalité artistique à travers la compréhension qu'en a développée un autre que soi. C'est à ce prix que les mots sur la danse, à Montréal, pourront retrouver leur efficacité, et commencer à saisir le réel, tel qu'il aura été pensé.

5. Je tiens par contre à souligner ici l'excellent travail accompli par Michèle Febvre, qui s'est occupée de la coordination et de la publication du livre *La danse au défi*, paru aux Éditions Parachute en 1987.

L A F O R M A T I O N

LINDA RABIN

Les eaux de la métamorphose

Lorsque j'ai commencé à enseigner, il y avait des idées sur la danse et l'entraînement que j'avais à cœur de communiquer. Je me sentais le devoir de partager ce que je savais et ce en quoi je croyais. Mais au fil des années, plus j'enseignais, plus je me rendais compte que ma manière de voir se modifiait. La confusion s'installait à mesure que je commençais à avoir des doutes à l'intérieur de moi-même quant à la pertinence de chercher *la* bonne façon de faire. Je me suis rendu compte que je serais aux prises avec la confusion tant que je m'accrocherais à mes certitudes. Néanmoins, j'ai continué avec confiance, et j'ai poursuivi mon chemin avec courage, avec force, avec détermination. Les points d'interrogation qui suivaient les points d'exclamation demeuraient silencieusement présents. J'ai commencé à les entendre en perdant un peu de mon assurance. Un jour, les puissantes énergies intérieures ne pouvaient plus être endiguées, elles ont déferlé à travers mon corps à une vitesse folle, et elles ont explosé en une pluie de morceaux en chute libre. Quand la violence s'est apaisée, j'ai regardé autour de moi et j'ai vu ce qui s'était passé : quelque chose s'était fracassé qui m'avait été très précieux. Ma façon

d'enseigner, ma façon de concevoir ce que j'enseignais ne seraient plus jamais les mêmes. J'ai senti le lourd poids du chagrin, et en même temps, un grand soulagement.

Mon amour pour la danse et les étincelles créatrices qui m'habitent aujourd'hui coexistent avec des questions et des doutes sans fin. Ma nouvelle approche à la formation en danse révèle une multitude de possibilités, et le changement qui survient se fait toujours dans le cours de l'action. Être professeur, c'est ÊTRE dans le sens le plus complet et le plus vivant du terme. Mes relations avec les élèves s'avèrent d'une grande richesse créatrice. Ce sont mes professeures. L'apprentissage devient un instrument de croissance et de changement pour elles et pour moi. J'ai appris qu'écouter ma voix intérieure est aussi un aspect de l'enseignement. Ces états de réceptivité, de ma part et de la leur, permettent la communication, elles tracent le chemin par lequel l'information peut circuler entre le professeur et l'élève.

Lorsque le flot de l'information peut circuler, le processus de l'apprentissage a lieu. Sa trajectoire est chaque fois différente, comme l'est chaque être humain de chacun de ses semblables. La relation entre la trajectoire et l'information crée un mode unique d'interprétation. Les eaux du courant pénètrent le corps de la danseuse¹, heurtent ses versants rocaillieux, ses falaises, ses forêts, ses canyons, ses montagnes et irriguent même parfois ses déserts. En d'autres mots, le corps est un paysage unique, et l'information, semblable aux eaux, trace son chemin à travers l'environnement, elle s'adapte, elle imprègne le terrain. La formation de la danseuse, en tant que contenant physique en relation avec l'information dépend de l'état de réceptivité de ses propres matériaux. De quelles substances est-elle faite, et quelles sont les trajectoires et les structures qui seront en interaction avec le flot de l'information ? L'élève débutante perçoit les « eaux » de l'information comme venant de l'extérieur, du professeur. À mesure qu'elle se transforme, elle découvre que la source se trouve dans son propre terreau. Alors, les « eaux de l'information » deviennent les « eaux de la métamorphose ».

1. J'écris le mot au féminin parce que j'ai l'image de mes élèves devant les yeux et que ce sont des femmes, pour la plupart.



Johanne Dor dans *Knot a Couple* (photo de Linda Rutenberg).

Dans la classe de tous les jours, le corps de la danseuse raconte une infinité d'histoires superposées. Une jeune élève peut répéter maintes fois un exercice de tendus. Elle porte attention à son « alignement corporel », elle cherche à renforcer ses muscles, à développer sa coordination, à assimiler un vocabulaire qui lui servira plus tard dans l'apprentissage de matériel plus complexe. Elle travaille sur plusieurs choses à la fois. Et en même temps, son histoire personnelle, profondément ancrée dans son corps, reflète la façon dont elle se perçoit, la façon dont elle croit que les autres la perçoivent, et la façon dont elle désire être perçue par le monde extérieur. Chacun de ces états psychologiques provoque une réaction physique. Aucun d'entre eux n'existe par lui-même dans le corps. Ils habitent le corps simultanément, et ainsi, ils engagent les muscles en un nœud de messages entremêlés. « Je veux devenir danseuse et je vais travailler fort pour y arriver ! » « Est-ce que je fais comme il faut ? » « Est-ce que le professeur me regarde ? » « Il faut que je travaille plus fort. » « Je ne veux pas vraiment me montrer parce que je pense que je ne suis pas très bonne. » « J'ai peur de mal faire. » « Mais pourquoi ne me donne-t-on pas de correction ? » La liste est sans fin. Une foule de pensées et d'émotions réside dans les muscles de ce corps-là. Qu'est-ce que ça veut dire alors, former une danseuse — quand on se rend compte qu'il s'agit de l'entièreté de sa personne, son histoire, ses rêves, ses pensées, ses sentiments, le conscient et l'inconscient ?

La tâche du professeur est de transmettre sa connaissance de la danse. Connaître l'anatomie fonctionnelle et la kinésie est utile pour préparer une classe. La plupart du temps, c'est son sens kinestésique, développé par des années de danse, qui guide le professeur dans sa connaissance du corps et du mouvement. Mais nous avons vu que la transmission du savoir-faire physique et l'apprentissage de la mécanique du corps ne sont pas des processus simples et directs. La perception de chaque individu détermine déjà une manière subjective d'exécuter le mouvement. Le désir de réussite, ou la crainte de ne pas réussir, affectent le niveau de tension de chaque danseuse et créent des obstacles. Les relations conscientes et inconscientes de chacune avec elle-même, avec le groupe, et avec le professeur conditionnent également la façon dont la danseuse abordera l'apprentissage et la danse. La richesse créatrice intérieure, ce qui fait la singularité de chaque

individu, ne s'exprime pas directement à prime abord, et la formation corporelle, l'expression physique, la technique, l'interprétation sont confondues, se posent en rapport d'étrangeté, et apparaissent comme des forces diamétralement opposées. La danseuse mettra des années avant de tout faire s'accorder.

Au début de sa formation, elle peut rechercher un contrôle physique. Elle veut s'accrocher à quelque chose de concret, et elle pense qu'elle deviendra plus forte et qu'elle pourra avoir la maîtrise de son corps. Mais le mouvement se fait « en mouvement ». Telle est la nature du corps, et certainement celle de la danse. Une tension en équilibre entre des opposés en mouvement crée l'illusion de l'immobilité. Quand la danseuse tient ses abdominaux, quand elle fixe son cou ou son regard, quand elle prend une position de bras, elle ne se rend pas compte qu'elle s'empêche de danser. En ce sens, la fixité, c'est la mort. L'exemple le plus courant, c'est l'alignement corporel. Tous les danseurs, au cours de leur carrière, travaillent quotidiennement à se centrer et à bouger à partir du centre. La question essentielle qui se pose, c'est de trouver son centre. Quand on trouve son centre, on peut bouger librement, efficacement, avec aisance, précision, force. La réaction naturelle chez une jeune élève est de se dire : « J'ai trouvé mon centre et je vais y tenir. » Or on ne peut pas tenir son centre. On ne peut qu'être centré. Être centré, c'est maintenir une tension en équilibre entre des opposés en mouvement. La plupart du temps, nous ne faisons qu'approcher du centre. À mesure qu'une danseuse « possède » son corps davantage, sa créativité et son imagination s'intègrent de façon plus consciente. Engagées dans l'acte de danser et de se former à la danse, toutes, nous sommes engagées dans la quête de notre propre singularité.

Le défi se profile alors clairement : « En tant que professeure, comment est-ce que je communique avec l'élève de façon à ce qu'elle puisse réaliser son potentiel ? » Ma tâche est de découvrir ce qui permettra à la danseuse d'élargir ses perceptions et d'expérimenter quelque chose de nouveau ; de découvrir ce qui lui permettra d'accéder à la clarté et à la simplicité du mouvement. Cela existe à l'intérieur d'elle-même. L'imagerie mentale joue un rôle important dans ce processus. Une image peut transformer le corps tout entier, en intégrant le corps et l'esprit. Elle peut libérer la danseuse et l'empêcher de se regarder

agir. Par exemple, suggérer de « bouger comme une panthère dans la jungle » change la nature du contact avec le sol. La surface dure se transforme en une matière organique et souple. Elle prend une texture qui affecte la qualité de l'expression du corps. Imaginer le pelage noir de la panthère, sa façon de bouger, altère la tonicité musculaire, la qualité du temps et de l'espace. Tout l'être est transformé. Le corps et l'esprit ne sont plus engagés délibérément dans des actions différentes. De manière désintéressée, ils servent tous les deux l'expression de la danse. Un autre exemple : je peux dire à une élève : « Quand tu reviens du plié, la plante de tes pieds repousse le plancher. » Dans l'action, la tension entre les opposés — dans ce cas-ci, le haut et le bas — s'installe dans le corps de la danseuse. Les jambes suivent leur tracé musculaire naturel et prolongent l'alignement du corps. Lorsque la danseuse termine son mouvement, il se peut qu'il y ait de la tension dans ses cuisses. À ce moment-là, je peux répéter l'image, et puis ajouter : « Le plancher réagit ; il s'éloigne sous tes pieds. » Ces mots peuvent provoquer une sensation physique qui apprend à la danseuse quelque chose de nouveau sur la façon d'exécuter le mouvement. La sensation combinée de force et de confort peut lui plaire. Si c'est le cas, elle continuera par elle-même à travailler avec l'image. Le danger qui guette la danseuse est de lier la transformation physique aux mots eux-mêmes, en croyant qu'ils vont travailler à sa place. Une image fonctionne tant que le corps/esprit est réceptif. À mesure que le corps change, il réagit différemment à l'imagerie mentale. L'un et l'autre se nourrissent mutuellement.

Le toucher aussi transforme. Une main ferme peut éveiller l'attention, et donner une solidité qui autrement ferait défaut. Un effleurement peut amener une région tendue à se relâcher, aider à sentir le courant intérieur. Une main posée sur le cou peut animer la région du bassin. Le toucher peut aller chercher des énergies latentes qui transmettront une information inédite, et des façons autres d'aborder la relation entre soi, le corps et le mouvement. Quand j'ai une nouvelle élève dans une classe, je ne sais pas comment elle va réagir au toucher. Il m'arrive fréquemment alors de placer mes mains sur le bassin de la danseuse, qui réagit vivement en le basculant. Je l'ai à peine effleurée, et son bassin a déjà réagi avec vigueur. « Si mon bassin est sorti, je dois le ramener vers l'avant », pense-t-elle. Au

moment de ce tout premier contact physique, mes mains n'ont eu pour effet que de m'informer de la réaction de la danseuse à mon toucher. Je sais alors comment l'approcher. En combinant les mots, les images mentales et le toucher, nous travaillons ensemble à tracer le chemin de la communication.

Les manières de communiquer sont infiniment nombreuses, et c'est la danseuse qui nous en livre la clé. Chaque élève nous révèle une voie d'accès. En tant que professeure, il faut que je regarde, que j'écoute. Quand je regarde bien, la clé est apparente. Mon travail, alors, consiste à trouver une manière d'être en correspondance avec ce que l'élève m'a montré sans s'en rendre compte. Alors les images peuvent me venir aisément, je saurai où poser mes mains et de quelle façon. J'apprends aussi quand il faut parler, et quand c'est le moment de me taire (malgré le désir conscient de la part de la danseuse de m'entendre réagir !). Le silence, c'est le temps et l'espace nécessaires à la danseuse pour assimiler l'information, pour absorber le matériel à son propre rythme. En même temps, je ne dois pas perdre de vue mes besoins de création, ma recherche personnelle. Sinon, il pourrait arriver que j'impose mes frustrations, ou que je sombre dans l'ennui. Puisqu'un aspect de l'enseignement consiste à travailler sur moi-même, l'équilibre est délicat à trouver entre l'écoute de mes propres besoins et de ceux des élèves. Le balancier se déplace constamment, il s'éloigne et se rapproche du centre. Dans les rares moments où nous arrivons au point d'équilibre, les images viennent spontanément, les découvertes se produisent, le mouvement circule sans effort de l'une à l'autre. Dans ces moments-là, je me sens comme un relais d'information branché à une source plus grande que moi-même. Je suis émerveillée.

Quand une élève commence à prendre en charge sa formation physique, c'est-à-dire quand elle « possède » davantage son corps, elle peut découvrir une source d'information qui est à l'intérieur d'elle-même. Cette expérience libératrice révèle un coffre aux trésors. Jusquelà, son professeur était sa première source d'apprentissage. Maintenant, ses richesses intérieures nourrissent son corps et sa danse plus consciemment. Le dialogue entre le professeur et l'élève s'approfondit et, avec le temps, il atteint des niveaux plus subtils encore. Du corps extérieur, on glisse au corps intérieur. On ne travaille plus seulement l'enveloppe musculaire mais une couche plus profonde. La

danseuse parvient à son centre et commence à parler une langue qui lui est authentiquement personnelle. L'imagination, l'instinct et l'intuition imprègnent sa danse et transforment sa physicalité en quelque chose d'inédit. La maîtrise de l'instrument de la danseuse, le corps, ne se limite plus aux muscles, aux os, à la chair et au sang. Le corps devient transparent, et il rend visible l'invisible. La danseuse entre alors en contact avec son âme, et danse avec son corps comme s'il était l'esprit. Et c'est à ce moment précis que la danseuse, qu'elle soit professionnelle ou non, exerce véritablement sa fonction d'artiste.

Très souvent, les poètes, les écrivains, les philosophes utilisent la danse et le corps comme une métaphore de l'essence de l'être, de la vie, du mouvement, etc. Pour les danseurs, la métaphore est concrète. Le matériau même de la danse, c'est notre être propre. Aiguiser notre outil pour exercer notre profession, c'est travailler sur soi. L'activité quotidienne de la classe de danse nous révèle toujours quelque chose sur nous-mêmes. L'infini de l'univers est toujours présent dans la danse. En ce sens-là, danser, c'est expérimenter l'être, la vie, plus vastes que notre petite personne. Pour cette raison, je me sens privilégiée de faire partie de la profession, et d'y participer en tant que professeure. Je suis engagée dans cela même que j'aime le plus, et par le fait même, je poursuis ma propre quête.

(Traduit de l'anglais par Aline Gélinas.)

L'histoire de la Nouvelle-France est une histoire complexe et fascinante, qui reflète les ambitions et les défis d'une civilisation naissante. Les explorateurs et les fondateurs ont dû surmonter de nombreuses difficultés, tant sur le plan géographique que politique et économique.

Les premières tentatives de colonisation remontent à la fin du XV^e siècle, lorsque les Français ont commencé à établir des comptoirs le long des côtes du Canada. Ces comptoirs étaient destinés à servir de bases pour le commerce de fourrure avec les peuples autochtones. Cependant, ces tentatives ont souvent échoué en raison de maladies, de conflits avec les indigènes et de difficultés logistiques.

C'est à la fin du XVI^e siècle que la Nouvelle-France a véritablement commencé à prendre forme. Jacques Cartier a découvert le fleuve Saint-Laurent, ouvrant ainsi la voie à une colonie permanente. Les Français ont établi des établissements permanents, tels que Québec en 1608, qui sont devenus le cœur de la colonie.

La Nouvelle-France a prospéré grâce à son commerce de fourrure, qui a permis aux Français d'établir de solides relations avec les peuples autochtones. Ces relations ont été essentielles pour le succès de la colonie, car les Français ont eu besoin des connaissances et de l'aide des indigènes pour survivre dans un environnement hostile.

Cependant, la Nouvelle-France a également été marquée par des conflits internes et externes. Les tensions entre les différents groupes de colons ont souvent conduit à des divisions et des conflits. De plus, la colonie a été impliquée dans plusieurs guerres, notamment la guerre de Trente Ans, qui ont eu des conséquences dévastatrices.

Malgré ces défis, la Nouvelle-France a réussi à établir une civilisation distincte et prospère. Elle a développé une culture unique, influencée par les traditions françaises et les coutumes autochtones. La Nouvelle-France a également joué un rôle important dans l'histoire de l'Amérique du Nord, en servant de pont entre l'Europe et les continents américains.

L'héritage de la Nouvelle-France est toujours présent aujourd'hui. Les villes de Québec et Montréal, par exemple, sont des témoins vivants de cette époque. Elles ont conservé de nombreuses caractéristiques architecturales et culturelles qui rappellent les siècles de la Nouvelle-France.

A
 MA
 Mor
 chor
 pour
 l'étr
 la n
 men
 phes
 euro
 la cr
 Jack
 des
 dans
 tant
 étran
 sion
 tant
 émis
 une
 perm

MATHIEU ALBERT

« Faute de pouvoir réaliser ses objectifs,
Montréal Danse se rend hommage à elle-même »

Au moment de sa naissance à l'automne 1986, la compagnie Montréal Danse se présentait comme le nouveau tremplin de la chorégraphie montréalaise, un lieu unique de création taillé sur mesure pour répondre aux exigences des chorégraphes d'ici aussi bien que de l'étranger.

La compagnie voulait également jouer le rôle d'ambassadeur de la nouvelle danse québécoise auprès des publics lointains, et inversement, au retour de ses multiples pérégrinations, accueillir des chorégraphes de partout à travers le monde. Des artistes américains, japonais, européens et canadiens, dont nous allions enfin découvrir la magie via la création d'une œuvre à Montréal Danse.

Mais il faut dire que le pari de Paul-André Fortier et Daniel Jackson, les deux pilotes de la compagnie, repose sur une vision claire des difficultés qui font actuellement obstacle au développement de la danse à Montréal : insuffisance des ressources, problèmes de diffusion tant au Québec qu'à l'étranger, absence quasi absolue de compagnies étrangères en tournée chez nous, sinon à tous les deux ans à l'occasion du Festival international de Nouvelle Danse.

Ils ont alors pensé trouver une réponse à ces problèmes en mettant sur pied un organisme qui, tel que le décrit le premier communiqué émis par la compagnie en 87, « met à la disposition des chorégraphes une équipe artistique et les moyens techniques et administratifs leur permettant de diffuser leurs œuvres sur la scène internationale ». Un

objectif éminemment louable, mais, on le voit aujourd'hui, très ambieux pour une compagnie qui n'avait encore ni vécu ni rien prouvé, nourrie toutefois de bonnes intentions.

Et deux ans plus tard, on réalise effectivement que les choses n'ont pas tourné aussi rondement qu'on l'aurait souhaité. Exception faite des sept chorégraphes montréalais qui ont répondu à l'appel de la compagnie pour lui constituer un embryon de répertoire en 86, les chorégraphes de renom, par la suite, ne se sont pas « précipités » aux portes de Montréal Danse pour y garnir son répertoire.

Par ailleurs, la compagnie traverse actuellement son premier bouleversement interne avec le départ de Paul-André Fortier qui depuis janvier enseigne au département de danse de l'Université du Québec à Montréal. Une démission qui s'est passée en douce, et qui étrangement n'a fait l'objet d'aucun communiqué officiel émanant de la compagnie.

Mais le silence entourant le départ de Fortier s'explique probablement par l'image de sérénité que Montréal Danse tient à tout prix à conserver jusqu'à la semaine prochaine, c'est-à-dire jusqu'au moment où sera terminée la série de spectacles présentés « en hommage à P.-A. Fortier » au théâtre Maisonneuve du 22 au 25 mars. Quatre soirées au cours desquelles le chorégraphe ramène à la surface des œuvres qu'il a créées en 86 (*Tell*, *Brûler* et *Le mythe décisif*), et en présente une autre, inédite, du nom de *Désert*.

Bizarre phénomène que celui de se consacrer à soi-même un « hommage » d'une soirée entière, que l'on soit démissionnaire ou non ! Surtout lorsqu'on sait que la compagnie en question s'est donnée comme première mission de se faire la vitrine des courants chorégraphiques montréalais et étrangers et non le véhicule de service de l'un de ses deux directeurs.

Mais lorsqu'on pose la question à Daniel Jackson, celui-ci n'y voit rien d'anormal et répond qu'il faut voir la soirée comme une « invitation » de sa part faite « à l'autre codirecteur ».

« Il ne s'agit pas d'un hommage, précise-t-il, mais simplement d'une soirée Fortier. » Le communiqué de presse annonce toutefois qu'il s'agit bel et bien d'un *Hommage à l'enfant terrible de la nouvelle danse Paul-André Fortier*.

Doit-on y voir le signe d'un malaise plus profond ? Deux ans après sa naissance, la compagnie cherche encore son identité, son

mode de fonctionnement, et la place qu'elle pourra occuper à Montréal ainsi qu'à l'échelle internationale.

L'année dernière par exemple, la compagnie invitait deux jeunes chorégraphes à produire une œuvre chacun. Mais ni l'une ni l'autre n'ont jamais vu le jour. Nathalie Derome se retirait de l'exercice une semaine seulement après avoir commencé sa pièce, tandis que celle réalisée par Conrad Alexandrowicz n'allait jamais être créée sur aucune scène.

Un troisième chorégraphe, Pierre-Paul Savoie, allait quant à lui être plus chanceux. Sa pièce fut bel et bien terminée, mais elle fut également balayée du répertoire après un grand total de trois représentations au théâtre Maisonneuve. « Ce n'était pas une pièce finie, confiait-il au *Devoir* cette semaine. Mais je n'ai jamais pu y retoucher par la suite. La compagnie ne m'a jamais invité à le faire. Il y a des problèmes de temps. »

Pierre-Paul Savoie touche ici à la difficulté fondamentale de Montréal Danse, à savoir, le temps. Avec la soixantaine d'heures que la compagnie accorde aux chorégraphes pour réaliser une pièce de vingt minutes, la quasi-totalité de ceux interrogés par *Le Devoir* affirment que c'est là nettement insuffisant pour faire autre chose qu'un sous-produit de ce qu'ils peuvent créer beaucoup mieux avec leurs propres danseurs.

Et actuellement, pour plusieurs intervenants du milieu de la danse montréalaise, les choses sont claires : ou bien la compagnie continue de croire au miracle du génie instantané et n'enregistre à son répertoire que des œuvres inachevées, ou bien elle révise en profondeur son mode de fonctionnement, et même à la limite, n'invite qu'un seul chorégraphe à la fois, mais lui laisse la liberté totale de travailler avec les danseurs pendant plusieurs semaines, sinon plusieurs mois.

Mais pour atteindre ce mode de fonctionnement idéal, Montréal Danse, qui est déjà très bien subventionné par le ministère des Affaires culturelles, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté Urbaine de Montréal (322 000 \$ au total pour la seule année 88-89) aurait besoin de ressources bien supérieures. C'est à tout le moins ce qui ressort de cette petite enquête.

Le dilemme qui se pose à Montréal Danse semble le suivant : ou bien la compagnie que délaisse aujourd'hui Paul-André Fortier per-

siste dans la demi-mesure, ou bien quelqu'un décide enfin de réaliser ses objectifs que les gouvernements ont largement encouragés depuis le début.

Chose certaine, la compagnie ne semble vraiment aller nulle part dans l'ordre actuel des choses de l'aveu de tous.

Le Devoir, le 17 mars 1989

DANIEL LÉVEILLÉ

«Mathieu Albert et “Le syndrome Linda Hébert”»

Montréal, le 22 mars 1989

Monsieur Mathieu Albert, critique de danse, *Le Devoir*

Dans une société aussi petite que la nôtre, l'impact d'une série télévisuelle telle *Lance et compte* est énorme. Qui n'a pas à la fois détesté, admiré et aimé «Linda Hébert»? , quel journaliste n'a pas rêvé d'avoir des «scoops» aussi juteux à donner à ses lecteurs?

Monsieur Mathieu Albert, critique de la danse au *Devoir*, de toute évidence, rêve secrètement d'accéder à la même notoriété. Mais monsieur Albert est entièrement dépourvu de ce qui a fait de Linda Hébert cette journaliste «intègre»: elle connaît et aime passionnément le hockey et elle aime passionnément Le National.

À lire les articles de monsieur Albert depuis plus de trois ans maintenant, il faut bien constater que la seule chose qu'il ait pu faire durant cette longue période fut de nous dire qu'il avait aimé ou non tel ou tel spectacle de danse. Pour être un critique respecté, encore faut-il pouvoir dire le pourquoi de ses choix. Monsieur Albert reste toujours mystérieusement secret à ce niveau.

Pour le bénéfice du lecteur, je dois d'abord dire que le milieu de la danse à Montréal est encore un petit milieu (rien à comparer avec celui du théâtre ou de la musique). Il n'en est pas moins constitué d'éléments très diversifiés cependant, et en excellente santé en comparaison de sa petitesse, ce qui a concouru à lui accorder une certaine notoriété internationale. Je nommerai dans un ordre aléatoire le Festival international de Nouvelle Danse, les compagnies les plus ancien-

nes : Les Grands Ballets Canadiens, Eddy Toussaint, Les Ballet Jazz, les phénomènes que sont devenues Margie Gillis et Marie Chouinard, les chorégraphes plus expérimentés dont la réputation dépasse largement les frontières du Canada : Édouard Lock (La La La), Ginette Laurin (O'Vertigo) et Jean-Pierre Perreault, les chorégraphes plus expérimentés également qui ont choisi de privilégier le développement de la forme d'art ici (pour que le milieu reste sain et continue de se développer) : Paul-André Fortier et Linda Rabin, le Regroupement des professionnels de la danse du Québec, les chorégraphes plus jeunes et qui se sont déjà fait un « nom » : Hélène Blackburn, Pierre-Paul Savoie, Sylvain Émard et Louise Bédard. La liste n'est pas exhaustive, je ne mentionne ni les danseurs, ni les administrateurs, et je suis conscient qu'il manque des noms importants. La raison de ce long préambule est pour illustrer l'idée suivante : le milieu, petit et jeune encore, s'est développé par le travail, assidu et incroyablement exigeant, de tous ces intervenants.

Il n'y a pas déjà si longtemps, d'autres (pour ne pas nommer Toronto) étaient jaloux de la bonne entente qui existait entre tous les intervenants de la danse à Montréal. Avec l'aide des différents paliers du gouvernement, chacun a pu se développer selon ses objectifs (tant bien que mal évidemment, il y a encore beaucoup d'efforts à fournir avant d'atteindre à une situation idéale). Il y a un monde de différences entre le rôle que peuvent jouer Les Grands Ballets Canadiens ou Marie Chouinard, Édouard Lock ou Linda Rabin, Louise Bédard ou Montréal Danse. Nous savons tous très bien que le milieu n'a rien à gagner à ce que les uns deviennent les ennemis des autres. Il n'y a que des « marchés » à conquérir, extrêmement variés les uns des autres. Les objectifs qui ont été fixés pour conquérir ces différents marchés peuvent être très variés (il n'y a pas qu'un seul modèle de réussite).

Monsieur Albert semble nourrir de l'animosité vis-à-vis certains de ces intervenants. Pourquoi ? Monsieur Albert a fait sa petite enquête, monsieur Albert avait un point à démontrer, monsieur Albert après enquête prouve qu'il avait raison. Tout journaliste qui se respecte a la décence de donner les différents points de vue d'une même problématique si les opinions divergent à propos de cette problématique. Cela relève du code d'éthique le plus élémentaire. Selon cette enquête (l'article du 17 mars 1989), il semble n'y avoir que des insatisfaits qui aient travaillé pour Montréal Danse. Pourtant à ce que je sache, Hélène Blackburn et Tom Stroud qui viennent de terminer une création pour

la compagnie, et James Kudelka, Linda Rabin, Françoise Sullivan, Ginette Laurin, Catherine Tardif, Jean-Pierre Perreault, et Pierre-Paul Savoie, n'ont pas que des choses négatives à dire à l'égard de Montréal Danse (ils ont tous chorégraphié pour elle).

Monsieur Albert se permet de citer le montant de la subvention de Montréal Danse : « 322 000 \$ au total pour la seule année 1988-89 ». La façon dont il amène cette donnée dans son article est pour le moins pernicieuse. Monsieur Albert ne donne aucun autre chiffre d'aucune autre compagnie ou artiste indépendant. Peut-on savoir si cet argent a été mal dépensé ? Mal administré ? Combien de personnes travaillent pour la compagnie ? Combien gagnent les danseurs ? Combien ces derniers coûtent-ils à la compagnie ? Y a-t-il quelque chose de malhonnête quelque part ? Cette façon de faire, en plus d'être pernicieuse, est incompétente.

Pour répondre à l'argument selon lequel la compagnie n'allouerait pas assez de temps de répétition à ses chorégraphes, trois d'entre eux se sont plaints d'un manque de temps : Ginette Laurin, Jean-Pierre Perreault et Pierre-Paul Savoie. Cela est très certainement dû à l'essence même de leur travail de chorégraphe. Il me semble que ce sont là des facteurs à négocier lors de la signature du contrat. Les autres se sont accommodés du temps alloué. Ce sont là des détails qui doivent se régler entre la compagnie et le chorégraphe. Il n'y a vraiment pas de quoi en faire un plat.

Qu'on me comprenne bien, je ne m'interpose pas ici comme le défenseur de Montréal Danse contre le « méchant » critique Mathieu Albert, mon intervention se veut beaucoup plus large.

Par son acidité jumelée à son incompétence, monsieur Albert est en train de défaire ce que le milieu tout entier de la danse a mis plus de quinze années à construire dans une atmosphère de travail où chacun avait le respect de l'autre. Qui gagnera quoi à ce jeu ? Alors qu'il faudrait, au contraire, se tenir ensemble et exiger plus de moyens pour la danse.

Comble de la perversité : comment peut-on sortir un article aussi dégradant pour une compagnie à moins d'une semaine d'une série de représentations au théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, connaissant le risque financier d'une telle entreprise pour une compagnie de danse ?

Je travaille personnellement depuis plus de douze ans comme chorégraphe et j'ai beaucoup « donné » pour le développement de la

danse à Montréal. Je sais ce qu'il en coûte d'être créateur et je connais les conditions particulièrement défavorables qui incombent aux créateurs de la danse en particulier, encore la plus jeune forme d'art d'interprétation à se développer ici et, par là, la plus mal organisée et la plus mal servie (l'absence totale de salles de spectacles allouées exclusivement à la danse) et comme si cela ne suffisait pas, la plus pauvre.

Je ne peux plus me taire devant le fait accompli d'un critique qui utilise son pouvoir pour tenter de liguer les membres du milieu les uns contre les autres.

Ce n'est pas la première fois que vous êtes méprisant et tendancieux et laissez planer des doutes quant à l'honnêteté des membres du milieu. Lors du lancement de la compagnie Montréal Danse, en février 87, vous avez traité cavalièrement la plupart de ses créateurs dont Françoise Sullivan, Ginette Laurin, Linda Rabin et moi-même. Je vous cite : « Pour ce qui est du reste du programme, des œuvres qui partagent entre elles une égale superficialité, bricolées par des chorégraphes qui n'ont vu dans la tâche à accomplir qu'une presque pochade. » Par ailleurs, vous traitez comme de la « petite merde » tous les jeunes créateurs qui essaient simplement de pratiquer leur art et comme ils sont produits pour la plupart par Tangente Danse Actuelle, vous en profitez pour traiter l'organisme de la même manière.

Je ne vous nie pas le droit d'être critique vis-à-vis des organismes publics (subventionnés à même les fonds de l'État), mais vous ne pouvez impunément porter des jugements aussi gratuits sur certains d'entre eux, sans que le lecteur puisse en connaître vos raisons.

Pour pouvoir pratiquer votre métier, sainement, vous vous devez d'être amoureux de la danse comme nous le sommes, et surtout, respectueux de ceux qui la font. Ce n'est plus le cas. Personnellement, je crois que ça ne l'a jamais été. Il y a encore trop à faire pour que nous nous encombrions de quelqu'un qui ne veuille que nous nuire.

Daniel Léveillé,
ex-directeur artistique d'une compagnie
subventionnée par le M.A.C. et le C.A.C.,
ex-agent de la danse pour le Conseil des arts du Canada,
ex-professeur au département de danse de l'UQAM,
encore, très sereinement et passionnément chorégraphe.

c.c. : Tous ceux qui de près ou de loin sont concernés par la danse : gouvernements, directeurs de compagnies de danse et de théâtre, chorégraphes, danseurs, professeurs et journalistes.

N.B. : Au journal *Le Devoir* :

Le Devoir reste malgré tout pour moi un journal de grande qualité. Comme le milieu tout entier sera au courant de cette réplique à monsieur Albert, il serait souhaitable que votre journal la publie.

MICHÈLE FEBVRE

Montréal, le 31 mars 1989

Monsieur Mathieu Albert
Le Devoir
211, Saint-Sacrement
Montréal, Québec
H2Y 1X1

Monsieur Mathieu Albert,

Vous persistez et signez. Vous persistez à persifler sur la communauté de la danse : tout récemment à propos de Montréal Danse et quelque temps auparavant sur la série Corps Politique produite par Tangente ; reprochant à l'un de ne pas tenir ses engagements quant aux objectifs annoncés lors de la fondation de la compagnie fin 1986 (il y a donc à peine plus de deux ans) et insinuant, quant à l'autre, que les jeunes artistes sont prêts à créer n'importe quoi pour se produire sur scène. C'est, dans les deux cas, méconnaître la réalité du milieu et, dans le deuxième, faire preuve d'irrespect et de mépris.

Parce que j'appartiens à ce milieu depuis près de vingt ans, que j'en connais les passions positives, que je sais le chemin parcouru pour atteindre une certaine visibilité de la danse, je ne comprends pas votre acharnement à piétiner allègrement certaines personnes et à travers elles toute la communauté. On est en droit de se demander quels seront demain vos boucs émissaires...

Si vos propos peuvent, en d'autres lieux, être taxés de calomnies, je les qualifierais pour ma part d'insinuations perfides et pour le moins malveillantes. Peut-être, dans le fond, n'aimez-vous pas la danse

mais bien plutôt ce petit jeu de pouvoir que vous permet d'exercer votre statut de critique à la pige.

Concernant Montréal Danse, vous n'êtes pas sans savoir — ou alors, informez-vous — que les contrats signés avec les jeunes (et les moins jeunes) chorégraphes invités à créer pour la compagnie, n'obligent nullement celle-ci à inscrire les œuvres à son répertoire et que ce choix relève de la seule direction artistique ; vous pouvez déplorer les choix qui se font mais vous n'avez aucun droit de laisser croire (par omission) à vos lecteurs que ces décisions sont le fruit d'un arbitraire et qu'elles sont prises sans un accord préalable entre Montréal Danse et les artistes invités. Par ailleurs, que je sache, tous ces chorégraphes sur qui vous semblez vous apitoyer, ne sont pas venus à Montréal Danse avec une mitraillette sur la tempe !

Les conditions sont clairement établies entre les deux parties ; mais, voyez-vous, au cas où vous ne le sauriez pas, la création est toujours un pas dans l'inconnu, une aventure, un risque que des gens passionnés décident de prendre ensemble. À la fin de ce parcours, un jugement artistique doit être porté, jugement auquel vous n'êtes pas obligé de souscrire il va sans dire et qui peut évidemment être douloureux pour certains. N'en portez-vous pas, vous-même, tous les jours, dans le cadre de votre métier ?

Dans votre article du 17 mars 1989, vous mentionnez vous être adonné à une « petite enquête ». Bien petite en effet et bien partielle dans la mesure où vous ne retenez des informations recueillies que celles qui semblent vous agréer : c'est-à-dire celles qui ont un relent négatif propre à déstabiliser l'image publique de cette *jeune* compagnie. Vous citez les réticences de Pierre-Paul Savoie quant à sa participation à Montréal Danse mais vous ne parlez ni de Tom Stroud, ni d'Hélène Blackburn, ni des autres... Sans doute pensez-vous que les gens heureux n'ont pas d'histoires...

D'une part, quant au rayonnement international que la compagnie semble encore attendre, selon vous, après deux ans *seulement* d'existence, vous insistez bien peu sur la difficulté de percer sur la scène internationale où la concurrence est forte et vous n'informez pas vos lecteurs des projets de tournée en Europe pour 1989-90. Pas si mal pour une compagnie aussi récente quand on connaît le petit nombre de troupes québécoises se produisant à l'étranger !

D'autre part, vous glosez sur le fait que « [...] les chorégraphes de renom [...] ne se sont pas "précipités" aux portes de Montréal Danse pour y garnir son répertoire » (*Le Devoir*, 17 mars 1989) mais vous ne dites pas que la direction artistique est allée chercher Natsu Nakajima du Japon et Charles Moulton des États-Unis pour sa prochaine saison. En effet, « les chorégraphes de renom » ne se précipitent pas vers une jeune compagnie : il faut qu'ils la voient à l'œuvre, rencontrent les danseurs et sentent qu'ils peuvent travailler avec eux. Bref, il faut que le désir soit là... et la confiance aussi... ET, que « ces chorégraphes de renom », Nakajima et Moulton, aient accepté l'invitation ne nous dit rien encore sur l'aventure qui reste à vivre et dont on ne peut préjuger. Ni vous, ni moi.

Diriez-vous que ces informations n'étaient pas disponibles ? Si c'était le cas, dans le doute ou l'ignorance des faits, on s'abstient. Pour ma part, je pense que les informations sont toujours disponibles quand on les cherche... surtout si vous êtes capable de faire un « scoop » de la démission de Paul-André Fortier sans avoir reçu de communiqué officiel : alors, dites tout ou ne dites rien. On ne peut écrire *sérieusement* à partir de la rumeur publique ou de ses seuls soubresauts intimes.

Il est vrai que vous n'avez jamais soutenu et cru en cette compagnie et que, dès son premier spectacle à Montréal en février 87, vous mettiez déjà en doute le bien-fondé d'une telle entreprise. C'est bien sûr votre droit (encore que l'on pouvait naïvement s'attendre à ce que vous laissiez une chance au coureur avant son départ) mais votre *Devoir* n'est-il pas aussi d'informer sainement ?

Michèle Febvre,
danseuse,
professeure, département de danse, UQAM,
membre du C.A., Montréal Danse

LISTE DES SPECTACLES CHORÉGRAPHIQUES PRÉSENTÉS À MONTRÉAL AU COURS DE LA SAISON 1989-1990

Cette liste, par ordre alphabétique de compagnie, ou de chorégraphe lorsqu'il s'agit d'un créateur indépendant, est un aide-mémoire de la production en danse présentée à Montréal au cours de la saison 1989-1990. Les spectacles qui ont eu lieu dans le cadre du Festival international de Nouvelle Danse ou en parallèle sont regroupés à la fin de la liste des spectacles de la saison régulière. En caractère gras, le nom des compagnies ou des événements. En italique, le nom des chorégraphes. Le titre des œuvres ou des spectacles est souligné.

Anar Danse, Oligarchie, *Jean-Pierre Simard* et *Marie-Andrée Wal-
lot*, du 1^{er} au 4 mars 1990, à la salle André-Pagé

Ballet British Columbia, *Jiri Kylian*, *William Forsythe*, *Pierre Wyss*,
Serge Bennathan, du 8 au 11 novembre 1989, à la salle Maison-
neuve

Ballets Jazz, *Richard Levi*, *Brian Macdonald*, *Mauricio Wainrot*,
Roberth North, du 31 janvier au 3 février 1990, à la salle Mai-
sonneuve

Ballets Trokadéro de Monte-Carlo, le 10 mars 1990, à la salle
Maisonneuve

Bohner, *Gérard*, Danses du Bauhaus, le 14 novembre 1989, produit
par l'institut Goethe, à la Maison de la culture Frontenac

Brouhaha Danse, Méfiez-vous des faux frissons, le 25 avril 1990, à
la Maison de la culture Mercier

Carlson, *Carolyn*, Dark, du 29 novembre au 2 décembre 1989, à la
salle Maisonneuve

Carter, *Martha*, Événement multidisciplinaire, les 6 et 7 février 1990,
à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal

Charles-Mathieu Danse, Axe, *Charles-Mathieu Brunelle*, du 26 au 28 octobre 1989, à la salle Marie-Gérin-Lajoie

Chouinard, Marie, Stab, L'après-midi d'un faune, Biophilia, du 29 novembre au 9 décembre 1989, au Monument national

Danse Imédia, Vice-Versus, *Rafik Sabbagh*, du 16 au 26 novembre 1989, à la salle Calixa-Lavallée

Danse Kathakali de Montréal, *Richard Tremblay*, le 26 octobre 1989, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal ; le 8 novembre 1989, à la Maison de la culture Mercier

Danse Partout, le 19 octobre 1989, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal

Danse Tassy Teekman, Le Seuil, du 2 au 13 mai 1990, produit par Danse Cité, au bar-théâtre Les Loges

Danse Trielle, Demain c'est ma fête, le 24 septembre 1989, au cégep d'Ahuntsic ; le 2 décembre 1989, au collège des Eudistes

Danséchange Montréal/Boston, *Gary Kurtz, Terese Freedman et Jim Coleman, Carole Bergeron, Paula Josa-Jones, Julie West, Poo Kay*, du 1^{er} au 13 mai 1990, produit par Tangente, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal

Danses d'hiver, *Carole Bergeron, Francine Châteauvert, Diane Thiбаudeau, Nathalie Lamarche, Monique Léger*, du 12 au 17 décembre 1989, produit par Tangente, au bar-théâtre Les Loges

Danses d'hiver, *Benoit Lachambre, Jacques Moisan, Chantale Nicole, Denis Lavoie, Manon Labrecque, Florence Figols*, du 3 au 8 avril 1990, produit par Tangente, au bar-théâtre Les Loges

Don des étoiles, le 1^{er} septembre 1989, à la salle Wilfrid-Pelletier

Douglas, Bill, Travelling in darkness, Hérons, E/motional/ogic, Duets from Delight, du 28 février au 4 mars 1990, produit par Danse Cité, au bar-théâtre Les Loges

Émard, Sylvain, De l'Éden au Septentrion, du 16 au 27 mai 1990, produit par Danse Cité, au bar-théâtre Les Loges

Gillis, Margie, le 5 décembre 1989, à la Maison de la culture Mercier ; les 3 et 4 mars 1990, au centre Saidye Bronfman ; les 19 et 21 juillet 1990, au Théâtre de la Verdure

Grégoire, Lucie, Absolut, du 28 mars au 1^{er} avril 1990, au bar-théâtre Les Loges

Grands Ballets Canadiens à la salle Wilfrid-Pelletier

Hommage à Diaghilev II : L'après-midi d'un faune, *Vaslav Nijinski* ; Le fils prodigue, *George Balanchine* ; Sheherazade, *James Kudelka* et *David Earle* ; Divertissement Shumann, *James Kudelka* ; les 27, 28 octobre, les 2, 3, 4 novembre 1989

Casse-Noisette, *Fernand Nault*, du 22 au 31 décembre 1989, le 2 janvier 1990

Divertimento n° 15, *George Balanchine* ; Le sacre du printemps, *James Kudelka* ; Romance, *James Kudelka* ; Na Floresta, *Nacho Duato* ; du 22 au 24 février 1990

Hommage à Fernand Nault : rétrospective et Carmina Burana, les 16, 17, 22, 23, 24 mars 1990

Grossman, Danny, les 10 et 11 mars 1990, au centre Saidye Bronfman
Guillemette, Louis, extraits de Time Limit, le 3 avril 1990, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal

Howard Richard Danse, le 7 octobre 1989, au cégep d'Ahuntsic ; Objet romantique for four figures, Monk, Monsieur Auguste, du 9 au 12 mai 1990, produit par Artscène, à la salle Marie-Gérin-Lajoie

Jai Govinda, Suzanne Verdal, Zab Maboungou, les 6 et 7 octobre 1989, au cégep Maisonneuve

La La La Human Steps, New Demons, *Édouard Lock*, le 18 décembre 1989, à la salle Wilfrid-Pelletier

Le Carré des Lombes, Mirador mi-clos, *Danièle Desnoyers*, du 11 au 22 avril 1990, produit par Danse Cité, au bar-théâtre Les Loges

Langfelder, Dulcinée, Cercle vicieux, La voisine ; le 18 janvier 1990, à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce ; le 19 janvier 1990, au collège des Eudistes ; le 9 février 1990, à la Maison de la culture La Petite Patrie ; le 28 février 1990, à la Maison de la culture Côte-des-Neiges ; le 2 mars 1990, à la Maison de la culture de Rivière-des-Prairies ; le 7 mars 1990, au cégep Mai-

- sonneuve ; le 8 mars 1990, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal ; le 15 mars 1990, à la Maison de la culture Mercier ; le 16 mars 1990, à l'école Honoré-Mercier ; du 17 au 21 avril 1990, à la Maison de la culture Frontenac
- Léger, Michelle*, Sur les traces d'Isadora, les 14 et 15 juin 1990, à la Maison de la culture Frontenac
- Leslie, Joe*, Événement multidisciplinaire, les 6 et 7 février 1990, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal ; Living in a dangerous time, du 21 au 25 février 1990, produit par Danse Cité, au bar-théâtre Les Loges
- Louise Bédard Danse**, Perspectives possibles, du 21 au 31 mars 1990, au Théâtre de la Chapelle ; À l'ombre, le 18 avril 1990, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal ; le 9 mai 1990, à la Maison de la culture Mercier
- Lyon Opéra Ballet**, Cendrillon, *Maguy Marin*, du 25 au 27 mai 1990, à la salle Wilfrid-Pelletier
- Mah, Heather*, Silent House, le 18 avril 1990, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal
- Marcuse, Judith*, les 17 et 18 mars 1990, au centre Saidye Bronfman
- Montpetit, Jocelyne et Minoru Hideshima*, Milk, du 21 au 26 novembre 1989, au Théâtre de la Veillée
- Montréal Danse**, 3, 4 fois par jour, *Daniel Léveillé* ; Screamers, *Tom Stroud* ; Brazilia, *Hélène Blackburn* ; C.V., *James Kudelka* ; les 16 et 17 février 1990, à la salle Maisonneuve
- Montanaro Dance**, The Theory of everything, *Michael Montanaro* ; le 23 novembre 1989, au cégep Maisonneuve ; le 29 novembre 1989, à la Maison de la culture Mercier ; le 1^{er} décembre 1989, au collège des Eudistes ; le 2 décembre 1989, au cégep d'Ahuntic ; le 8 décembre 1989, à la Maison de la culture Frontenac ; le 27 janvier 1990, à la Maison de la culture de Rivière-des-Prairies ; le 30 janvier 1990, à la Maison de la culture Marie-Uguay ; le 1^{er} février 1990, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal
- Most Modern**, *Hélène Blackburn, Massimo Agostinelli, Louise Bédard*, du 23 novembre au 3 décembre 1989, produit par Danse Cité, au bar-théâtre Les Loges

Momix, du 4 au 7 avril 1990, à la salle Maisonneuve

Mouthillet, Miryam, Désiré et l'homme invisible, Le Voyage; le 24 janvier 1990, à la Maison de la culture Côte-des-Neiges; le 31 janvier 1990, à la Maison de la culture Marie-Uguay; le 6 février 1990, à la Maison de la culture Frontenac; le 8 février 1990, à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce; le 22 février 1990, à la Maison de la culture Mercier; le 15 mars 1990, à la Maison de la culture La Petite Patrie

O' Vertigo, *Don Quichotte, Chagall, Ginette Laurin*, le 2 février 1990, au collège des Eudistes; le 7 février 1990, au cégep Maisonneuve

Pildowi, *Hélène O'Bomsawin*, le 17 mai 1990, à la Maison de la culture La Petite Patrie

Pilobolus, le 30 octobre 1989, à la salle Maisonneuve

Porte-Parole, *Sylvie Laliberté, Marie-Lyne Tanguay, Martine Cardinal, Suzanne Côté, Katja MacLeod, Sara Morley, Martine Chagnon, Irène Stamou, Heather Mah, Brouhaha Danse*, du 16 janvier au 4 février 1990, produit par Tangente, à l'Espace Go

Royal Winnipeg Ballet, *Gaieté Parisienne, Leonid Massine*, du 18 au 20 janvier 1990, à la salle Maisonneuve

Sabbagh, Rafik, Événement multidisciplinaire, les 6 et 7 février 1990, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal

Savoie, Pierre-Paul, Duodénum, le 24 octobre 1989, à la Maison de la culture Frontenac; le 25 octobre 1989, à la Maison de la culture Mercier; le 11 mai 1990, à la Maison de la culture de Rivière-des-Prairies

Tam-Tam Danse, *Michelle Turenne*, le 10 novembre 1989, à la Maison de la culture La Petite Patrie; le 12 novembre 1989, à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce; le 25 mars 1990, à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce

Tardif, Catherine, ... Qui vont sur l'eau, du 11 au 22 avril 1990, produit par Danse Cité, au bar-théâtre Les Loges

Thakkar, Menaka, le 6 avril 1990, à la Maison de la culture Frontenac
Thibaudeau, Diane, Les « Je t'aime », le 28 novembre 1989, à la Maison de la culture Frontenac ; le 25 janvier 1990, à la Maison de la culture Mercier

Toronto Dance Theatre, *Christopher House, David Earle*, du 3 au 5 mai 1990, à la salle Maisonneuve

Van Grimde, Isabelle, Songes en équilibre, du 26 au 28 avril 1990, au bar-théâtre Les Loges

Zone animée, *Trois zéros pour les héros*, le 6 novembre 1989, à la Maison de la culture Mercier

Festival international de Nouvelle Danse, troisième édition, du 19 septembre au 1^{er} octobre 1989

Blackburn, Hélène, Cathédrale, le 22 septembre 1989, au bar-théâtre Les Loges

Compagnie Bagouet, *Le saut de l'ange, Dominique Bagouet*, le 26 septembre 1989, à la salle Maisonneuve

Compagnie Karas, *Ishi No Hana, Saburo Teshigawara*, les 26 et 27 septembre 1989, à la salle Marie-Gérin-Lajoie

Création Isis, *Affamée, Jo Lechay*, le 24 septembre 1989, au bar-théâtre Les Loges

Dancemakers, *Predators of light, Bill James*, le 20 septembre 1989, à la salle Marie-Gérin-Lajoie

Fondation Jean-Pierre Perreault, *Joe*, le 21 septembre 1989, à la salle Maisonneuve

Fortier, Paul-André, Les males heures, les 23 et 24 septembre 1989, à la salle Alfred-Laliberté

Groupe Émile Dubois, *Docteur Labus, Jean-Claude Gallotta*, les 19 et 20 septembre 1989, à la salle Maisonneuve

Jennifer Mascall Dance Company, *Elle*, le 20 septembre 1989, à la salle Alfred-Laliberté

Langfelder, Dulcinée, La voisine, le 20 septembre 1989, au bar-théâtre Les Loges

Léveillé, Daniel, Les traces, le 21 septembre 1989, au bar-théâtre Les Loges

- Linke, Susanne*, Hommage à Dore Hoyer, les 29 et 30 septembre 1989, à la salle Maisonneuve
- Montpetit, Jocelyne et Minoru Hideshima*, Milk, le 24 septembre 1989, au Musée des beaux-arts
- Muteki Sha Dance Company**, Sommeil et réincarnation d'une terre déserte, *Natsu Nakajima*, les 29 et 30 septembre 1989, à la salle Marie-Gérin-Lajoie
- Oei, Angelika*, Oidan Skroeba, les 28 et 29 septembre 1989, à la salle Alfred-Laliberté
- Ohno, Kazuo*, Hommage à La Argentina, les 22 et 23 septembre 1989, à la salle Maisonneuve
- O'Vertigo Danse**, Don Quichotte, Chagall, *Ginette Laurin*, le 28 septembre 1989, à la salle Maisonneuve
- Reitz, Dana*, Circumstantial Evidence, les 22 et 23 septembre 1989, à la salle Marie-Gérin-Lajoie
- Savoie, Pierre-Paul*, Don Quichotte de la Tache, le 23 septembre 1989, au bar-théâtre Les Loges
- Susan Marshall & Company**, Arms, Arena, Kiss, Companion Pieces, les 26 et 27 septembre 1989, à la salle Alfred-Laliberté
- Ultima Vez**, Les porteuses de mauvaises nouvelles, *Wim Vandekeybus*, le 1^{er} octobre 1989, au théâtre Denise-Pelletier
- Danse Événement Off**, du 20 au 23 septembre 1989, à la Maison de la culture Frontenac
- Bédard, Louise*, Là, À l'ombre..., Lapse, le 23 septembre 1989
- Émard, Sylvain*, Ozone, ozone et L'imposture des sens, le 20 septembre 1989
- Desnoyers, Danièle*, Rouges gorges, le 22 septembre 1989
- Grégoire, Lucie*, Azur, le 21 septembre 1989; Absolut, le 22 septembre 1989
- Last Call — Performance Danse**, du 25 au 30 septembre 1989, au bar-théâtre Les Loges

Boll, Carolyn, Martha Carter, Irene Stamou, le 26 septembre 1989

Falk, Jody et Murielle Melançon, le 29 septembre 1989

Harwood, Andrew et Jo Leslie, Suzanne Miller, Lee Saunders, Isabelle van Grimde, le 28 septembre 1989

Mia Maure Danse, *Florence Figols, Marie-Stéphane Ledoux, Martine O'Leary*, le 27 septembre 1989

West, Julie, le 30 septembre 1989

Collaborateurs

Mathieu Albert est critique de danse au quotidien *Le Devoir* et rédige présentement un mémoire de maîtrise à l'Université de Montréal sur l'esthétique du corps féminin en Amérique du Nord au xx^e siècle.

Pascale Bréniel est journaliste pigiste au quotidien *La Presse*, où elle couvre, entre autres, la danse.

Michèle Febvre est danseuse et elle enseigne au département de danse de l'Université du Québec à Montréal.

Aline Gélinas est chroniqueuse de danse et de théâtre à l'hebdomadaire *Voir* et elle enseigne l'histoire de la danse au cégep St-Laurent et à l'Université Concordia.

Walter Krajewski est chroniqueur de danse à l'hebdomadaire *Montreal Mirror*.

Daniel Léveillé est chorégraphe indépendant et pédagogue.

Édouard Lock est chorégraphe et directeur artistique de la compagnie La La La Human Steps.

Linda Rabin est pédagogue, chorégraphe et codirectrice des Ateliers de danse moderne de Montréal inc., L.A.D.M.M.I.

Iro Tembeck est danseuse, chorégraphe et historienne de la danse, et elle enseigne à l'Université du Québec à Montréal.

The first part of the book is devoted to a general history of the United States from its discovery by Columbus in 1492 to the present time. It covers the early years of settlement, the struggle for independence, and the formation of the federal government.

The second part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1789 to the present time. It covers the early years of the republic, the struggle for the abolition of slavery, and the rise of the industrial revolution.

The third part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1865 to the present time. It covers the Reconstruction period, the rise of the Gilded Age, and the progress of the United States to its present position.

The fourth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1900 to the present time. It covers the progress of the United States to its present position, the rise of the Progressive movement, and the progress of the United States to its present position.

The fifth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1900 to the present time. It covers the progress of the United States to its present position, the rise of the Progressive movement, and the progress of the United States to its present position.

The sixth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1900 to the present time. It covers the progress of the United States to its present position, the rise of the Progressive movement, and the progress of the United States to its present position.

The seventh part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1900 to the present time. It covers the progress of the United States to its present position, the rise of the Progressive movement, and the progress of the United States to its present position.

The eighth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1900 to the present time. It covers the progress of the United States to its present position, the rise of the Progressive movement, and the progress of the United States to its present position.

The ninth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1900 to the present time. It covers the progress of the United States to its present position, the rise of the Progressive movement, and the progress of the United States to its present position.

Pour ceux et celles
qui sont
à la recherche
d'originalité
et de rigueur!
Pour ceux et celles
qui veulent être
à la fine pointe
de l'information
culturelle!
Pour ceux et celles
qui veulent en savoir
plus long sur tout
ce qui concerne
les événements
culturels de prestige
ou d'avant-garde!
Soyez parmi
les abonnés
des revues
culturelles!

SODDEP

815, rue Ontario Est

Société

Bureau 202

de développement

Montréal (Québec)

des périodiques

H2L 1P1

culturels

☎ (514) 523-7724

québécois

Télécopieur : 523-9401

les herbes rouges

- 180-181 *Les amoureux n'existent que sur la Terre*, poésie, André Roy
182-183 *Chose vocale*, poésie, Michael Delisle
184-185 *Les yeux fertiles* (Bilan cinématographique et vidéographique 1989), essais, Daniel Carrière, Michel Euvrard, Gilles Marsolais, Guy Ménard, Tom Perlmutter, Yves Rousseau, André Roy, Jean Tourangeau, Pierre Véronneau
186 *Et si les pâtisseries étaient moisies?*, roman, Pierre-A. Larocque
187 *Moins malheureux que toi ma mère*, nouvelles, Dominique Robert
188 *Est-ce ainsi que les amoureux vivent?*, récits, Danielle Roger
189 *Veilleurs de nuit 2* (Saison théâtrale 1989-1990), essais, Luis Araujo, Howard Baker, Hélène Beauchamp, Lorraine Camerlain, Jean-Claude Côté, Daniel Danis, Gilbert David, Gilles Deschatelets, Aline Gélinas, Yves Jubinville, Gilles G. Lamontagne, Jean-Marc Larrue, Paul Lefebvre, Stéphane Lépine, Daniel Meilleur, Alvina Ruprecht, Jean-Louis Tremblay, Jean St-Hilaire, Louise Vigeant, Rodrigue Villeneuve
190 *Chemins de sel*, poésie, Claude Paré
191 *Considérations sur l'alcool et la ponctualité*, théâtre, Pierre Gingras

formule d'abonnement et de commande

- abonnement:**
individu: 1 an (8 numéros), 30,00\$
institution: 1 an (8 numéros), 35,00\$
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

Photocomposition : Typographie Tapal'œil inc.

Photo de couverture : Marie Chouinard dans *STAB (Space, Time And Beyond)* (photo de Louise Oligny)

Impression : Ginette Nault et Daniel Beaucaire

Imprimé au Québec, Canada

La danse, cet art fascinant qui sonde sans jamais les élucider les mystères du corps, ne laisse aucune trace sinon dans le souvenir du public et dans le corps des interprètes. Les mots, à la décrire, à tenter d'en retenir l'essence, se révèlent bien imparfaits. Pourtant, pause entre deux mouvements, arrêts sur l'image, *Corps-témoin* se veut un lieu de réflexion et de parole pour les observateurs et les créateurs de la danse d'ici.

Mathieu Albert • Pascale Bréniel
Michèle Febvre • Aline Gélinas
Walter Krajewski • Daniel Léveillé
Edouard Lock • Linda Rabin
Iro Tembeck