

Feuilles de route Impressions de danse en 2005

Guylaine Massoutre

Number 118 (1), 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24583ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Massoutre, G. (2006). Review of [Feuilles de route : impressions de danse en 2005]. *Jeu*, (118), 35–42.

Feuilles de route

Impressions de danse en 2005

L'année 2005 s'est ouverte, au Monument-National, sur une performance des plus intimes, la première d'une série musicale, consacrée à la création électroacoustique et intitulée « Akousma » ; Lucie Grégoire y dansait deux chorégraphies, *Strin-GDberg* et *Erinyes*, créées lors de ses échanges avec Yoshito Ohno, en 2004. Dans le dépouillement maximal, tout près du public et presque dans le noir, la danseuse épure toute théâtralité et minimalise le mouvement. La musique de Robert Normandeau, compositeur de deux pièces jouées en temps réel – elles ont été créées l'une pour Yoshito Ohno, l'autre pour la pièce *Médée-Matériau* de Heiner Müller, mise en scène par Brigitte Haentjens –, résonne à l'écoute fine du public, constitué ce soir-là de musiciens : le corps sensible de l'interprète se fait musique silencieuse, rythme pur et ton. La chorégraphe dialogue avec les sons, qui s'humanisent. Une partition de silence vécu se dessine, et le mouvement en phase avec la structure sobre envahit de ses énigmes le noir, l'architecture vide et le temps.

Qui s'intéresse au surgissement du mouvement corporel et à sa mise en phrases, qui veut voir la danse s'éteindre dans une harmonie de lenteurs – maîtrise physique et conscience confondues –, ne peut qu'être captivé par la subtilité de Lucie Grégoire en état de danse. Les transformations de l'impulsion, de l'élan en durée et en courbes lentes embellissent sur son visage, son regard, sa tonicité générale. Frémissante et altérée jusqu'au seuil du fantastique, Lucie Grégoire joue avec les nuances soudain grossies et immobilisées que le butô se plaît à explorer. On ne quitte pas la danseuse des yeux, car le mouvement élégant et léger de son corps compose des phrases bien ponctuées. La danse se ramène au point zéro de la présence, forme scénique spécifique de l'immobilité active. À ce moment, la danse rejoint le mime que les maîtres orientaux ont su rendre en saynètes imagées les moins convenues. Lucie Grégoire livre alors sa théâtralité sobre à l'expérience acoustique ; inversement, le son instille l'impulsion aux états de corps qui se déclenchent à leur tour dans les phénomènes de vitesse. Lucie Grégoire entre dans le son avec les transformations physiques de qualité qui affectent son corps à l'écoute. L'émotion est alors visible ; la complémentarité de la danse et du son s'installe. Le butô apporte sa précision extrême aux manifestations sensorielles originelles. La relation entre les artistes devient l'événement.

Un duo de cette nature, aussi élaboré et conscient du silence et du non verbal, est assez rare. Le jeu minimaliste (geste abstrait et concret à la fois) fait échanger deux formes de liberté dans l'espace : ces mondes du son et du corps dépouillés s'élancent en harmonie avec le lieu. La représentation, moment d'art contemporain, allie les principes de l'installation mobile et vibratoire aux prémices de toute performance.

Japon en mouvance

Le public montréalais peut se réjouir de la qualité des spectacles japonais qui lui ont été présentés à ce jour. Le butô, à qui la chorégraphe Jocelyne Montpetit voue une dévotion sans faille, a revêtu parmi nous de multiples formes. Monsieur Ishi, critique japonais en danse, invité en avril 2005 à Montréal et rencontré à l'Agora de la danse, explique que certains butôistes japonais sont plus connus en Occident, en Europe surtout, que dans leur pays. De dire qu'ils demeurent en marge de l'évolution actuelle de cette esthétique nipponne, le pas se franchit. Toutefois, la qualité de la démarche butô possède la vitalité d'un phénomène transculturel. Pas de doute, le pont immatériel ainsi jeté entre l'Est et l'Ouest du monde permet aux uns et aux autres artistes de diversifier les techniques imperceptibles, le répertoire impalpable, le mouvement fin et la pensée diaphane de la danse.

Point d'orgue sur cette mouvance exceptionnelle, depuis cinq décennies : la venue du céléberrissime Min Tanaka (collaborateur de Tatsumi Hijikata dans les années 80) à la Cinquième Salle de la Place des Arts, invité par Jocelyne Montpetit à l'occasion de Présences du Japon 2005, tranchera, dans ma mémoire, sur toutes les autres prestations. Son solo, intitulé *In Love with Locus*, maintes fois dansé, est une performance évolutive, donnée par le maître du genre, âgé de 60 ans. Son intensité troublante et

Danser comme on rêve

Rencontre avec Min Tanaka, dans le hall de la Cinquième Salle de la Place des Arts, en présence de Jocelyne Montpetit.

Créateur du « butaï » ou danse-état, Min Tanaka, ce fils spirituel de Hijikata, répond à quelques questions sur son travail des émotions, en lien avec l'histoire humaine parmi les forces du cosmos. Ce danseur, très exigeant avec lui-même comme avec son public, a choisi d'explorer les signes du corps. Dans cet entretien, qui s'est déroulé en anglais, l'écart des langues et l'incompatibilité d'une posture qui soit guidée par des échanges normatifs font sentir la distance d'un artiste aussi exceptionnel avec tout contact prévisible et figé.

In Love with Locus, est-ce le reflet d'un lieu spécial ? « Non. C'est une création d'espace, indifférente à un lieu particulier. » Le lieu, désigné dans le titre, a-t-il un sens dans cette pièce ? « Le titre ne présente pas une chose ; ma danse évolue ; elle est large, ou elle devient petite. Parfois, je suis traversé par quelqu'un d'autre. » Un solo a-t-il un rapport avec la solitude ? « Un solo n'est jamais un acte solitaire. Je danse pour les gens. » Ce solo, présenté à la Cinquième Salle, était-il différent, dansé à Ottawa ? « Je l'ignore. Cela dépend comment les gens reçoivent ma danse, qui change tous les jours. » Que vise ce solo, en ce moment ? Est-ce le noir ? La nature ? L'humain ? « Pour moi, la danse elle-même est ma seule motivation. J'ai besoin de danser. »

Y a-t-il une forme d'échange entre l'Ouest et l'Est, à travers sa danse ? Min Tanaka répond que c'est autre chose : « Cela ne passe pas par l'esprit. Il faut sentir ce que j'apporte dans mon corps par votre propre corps. Je veux croire que j'ai plus de possibilités que ce que les mots, les idées, les systèmes idéologiques charrient. Je ferais une grosse erreur de formuler une seule phrase explicative pour vous. La danse est plus que les mots. Chacun peut la prendre différemment. Je n'ai pas de mots pour la dire. » Il ajoute : « Ma danse se déploie dans un espace humain. La performance inclut l'histoire des êtres humains, depuis des milliers d'années. »

Fait-il voir des mondes invisibles dans sa danse ? « C'est involontaire. Je suis toujours en contact avec des choses invisibles, mais je ne suis pas sûr de vouloir les montrer. L'invisible existe de soi-même. Peut-être est-ce présent dans mon corps, dans ma danse, mais je n'en suis pas certain. Seuls les gens peuvent apercevoir

son étrangeté, uniques, créent des émotions, voire un malaise, dignes d'un grand art. Est-ce grâce à son contrat à vie avec le P.S. 1 Contemporary Art Center de New York, qu'il peut ainsi avancer dans la saisie d'énergies inconnues et marginales, si déroutantes ?

Avec son grand corps artiste, Min Tanaka évoque la folie, la transe dans les moindres détails de son être sculpté. Même les os œuvrent à l'expression. Beauté saisissante de cette silhouette tendue, isolement perceptible, comme voulu, provocation et agressivité sans objet précis, l'artiste évolue dans un univers quasi autiste qui interpelle, chez le spectateur, la conscience du refoulé individuel, social, culturel. La mort y est ritualisée (il a notamment travaillé sur Goya, ces dernières années) ; les forces brutes du sauvage y sont convoquées, modelées tel un torrent qui rebondit sur les pierres, jouées dans leur flux.



Min Tanaka.
Photo: Annie Leibovitz.

Min Tanaka accomplit, en une heure environ, une traversée de scène. Le solo dose l'intensité émotionnelle et la détente, la projection fantasmagorique de l'artiste et

autre chose que le mouvement. » Il y a deux ans, dans un solo intitulé *Infant Body out of Joint*, présenté à l'Agora de la danse, Min Tanaka travaillait avec le noir, les ombres, tout ce qui se cache. Est-ce une constante dans ses créations ? « Non, répond-il, car je danse aussi en extérieur, parfois complètement nu. Je danse la noirceur intérieure, les parties très sombres de l'être et de la société. Dans l'espace, il y a du noir, mais aussi de la lumière. Cela n'a rien à voir avec l'éclairage. »

Min Tanaka danse-t-il dans l'instant ou converse-t-il avec des personnes rencontrées, ou avec des personnages intérieurs ? « Parfois j'improvise ; parfois, je fixe l'espace ; parfois, la lumière. Des personnages me traversent. Je capte des présences en dansant. J'ai diverses formes de mémoire ; des souvenirs d'avoir connu telle ou telle situation reviennent. J'ai plein de passés, mais je regarde aussi l'avenir. Il ne s'agit pas seulement de moi. » Quel est le but actuel de sa danse ? « Elle est devenue plus minimaliste. Je veux rester sur la scène, être en scène, sans bouger. »

Le mouvement a-t-il encore un sens ? « Quand on marche dans la rue, lever la jambe est un mouvement. Je veux sentir tout mon corps comme cette jambe. Je cherche ce mouvement inconscient. Danser comme on rêve. » Danser en solo et diriger un groupe, en quoi est-ce différent ? « J'ai de très bons danseurs. Comme nous évoluons dans le même espace, il nous faut choisir des sujets très forts. Cela prend beaucoup de temps. Je vois beaucoup de choses quand je regarde mes danseurs. Parfois je les imite dans mes solos. C'est très stimulant. » A-t-il évolué à travers ses solos ? « Beaucoup de choses ont changé, mais j'ai suivi un mouvement de transformation comme la vie elle-même. »



l'ouverture à l'imaginaire de chacun. Des deux côtés de la scène – artiste ou public –, une concentration maximale est requise, pour vivre l'étrangeté de la communication corporelle et sensorielle. De toute évidence, le danseur donne une tonalité nette, aussi variable que le temps qu'il fait, à ce moment de visibilité. Sa saison tranche sur le jour ou plutôt sur la nuit ouverte, variation d'un scénario éprouvé qui sert de canevas où broder. L'exercice mobilise assurément une vie entière. La personnalité se défait au profit de l'inconscient, la volonté y erre, la matière dansante épousant les contours d'un silence éprouvant. La lumière, le son parfois aussi, dirige le regard, tandis que la chorégraphie évolue dans les avenues qui excèdent la danse, sans quitter le corps.

Peut-on encore parler de communication ? Elle est involontaire, imprévisible, accidentée. L'indicible, l'asocial, l'invisible et l'informe, en scène, touchent l'imagination de la violence, les formes de la peur, un fort ressenti. Un couteau brille dans la main du personnage dansé par Min Tanaka. Le geste est hagard, et la tension affolante du mouvement incite à penser que l'artiste n'est pas tout à fait parmi nous : ce personnage se meut dans un monde parallèle, obsessionnel. Le public accompagne respectueusement l'intronisation au voyeurisme que le personnage propose. Il y a, par exemple, de la colère, de la répulsion, de l'impatience, des négations données à ressentir. L'œil s'ajuste à la vision aiguë de ce corps maigre, superbe, longiligne et osseux, noué et sec, découpant l'espace aussi bien lors d'une marche que par un mouvement de bras. Le

soliste, dans des états mauvais, fait peser sur le spectateur diverses menaces. Tant par la ritualisation du geste que par des formes de non-danse, le geste naturel atteint une portée de folie et de risque que la sensibilité du public à ce butô permet de partager.

Dans le calme et le confort de cette salle, dans l'ambiance des noirs lumineux ou brumeux, le malaise appelé à se vivre, grâce à Min Tanaka, force la reconnaissance en soi des états de panique et d'hostilité. Ainsi, Min Tanaka dérange l'ordre des choses figées, du savoir, des normes établies par la danse. Par cette pièce *in progress*, il nous laisse la certitude d'ouvrir un état insupportable et invivable de l'esprit, qu'un théâtre – et les lieux non conventionnels, extérieurs, où il se produit souvent – contribue à recueillir, engrangeant tout ce qui d'ordinaire exclut la relation : le souvenir exacerbé du sauvage, du chasseur, du chamane et du sorcier.

États de narrations dansées

La Torontoise Sarah Chase confirme son talent à marier le discours et la danse en solo. Avec *Bird-The Passenger*, présenté à l'Agora de la danse, la parole et la danse entament chez elle un singulier chassé-croisé. Les séquences dansées, volubiles, conversent agréablement avec le récit. La danseuse-narratrice mène un soliloque autobiographique. Elle entraîne le spectateur dans un quartier de Toronto, près de Trinity Park, dans la vie d'un couple dont elle est la narratrice au « je » : on pénètre l'univers humain, modeste, rêveur, soucieux de l'environnement de la chorégraphe. Après avoir ouvert son espace privé, elle plonge, en 1832, dans l'histoire du lieu, où, grâce à un collage littéraire, elle fait resurgir des traces, presque effacées, de la vie du quartier. La matérialité de l'existence quotidienne s'enrichit du souvenir d'un autre temps, visité par les esprits de la nature – symbolisés par un vol d'oiseaux, des tourtes voyageuses, qui obscurcit le soleil. Par son récit, la créatrice anime un espace dramatique urbain, qui parle d'un monde jadis plus riche, plus ouvert sur les présages et sur l'avenir. Le présent, inquiétant à force de destruction, retrouve les fantasmes de la fiction, à même de le rendre acceptable. Raconter, pour Chase, secondée par le concepteur sonore Bill Brennan, c'est alors faire imaginer les potentialités de la vie : elle allie une belle esthétique du conte et du solo, qui rend accessibles l'un et l'autre arts, avec une simplicité et une véracité touchantes.

L'art de la performance n'a rien perdu de son à-propos. Quelle vigueur le risque d'être soi continue-t-il d'apporter à la danse ! Cinq expériences de duos, dirigées par Andrew de Lotbinière Harwood, sont dignes de mention. Intitulé *les Cinq Mouvements*, l'événement s'est tenu à la Société des Arts Technologiques (SAT), un nouvel espace intéressant pour la danse, boulevard Saint-Laurent. Au départ, il y a eu des propositions improvisées, des éclairages (Yan Lee Chan) et des images vidéo (Jonathan Inksetter, aussi scénographe) projetées de manière aléatoire sur un double écran. Cinq artistes, Lin Snelling, Marc Béland, Pierre-Paul Savoie, Louise Bédard et Ginette Laurin, se sont prêtés à l'improvisation, chacun sur un thème (respectivement métal, bois, eau, terre et feu). Libres de leur installation, accompagnés *in situ* par cinq créateurs sonores (dans l'ordre, Jean Derome et Joane Héту, Christian Calon et Chantal Dumas, Jean-Denis Lévasseur et Kristin Molnar, Pierre Tanguay et Diane Labrosse, Jean Martin et Christine Duncan), ces performeurs ont manifesté leur talent dans la spontanéité.

Bird-The Passenger de Sarah Chase,
présenté à l'Agora de la danse
en 2005. Photo : Richard Moran.

Qu'un tel exercice, livré sur cinq soirs, foisonne des propositions de cinq artistes, c'est une explosion prévisible. Mais cette série d'ateliers – les performeurs se sont rencontrés une fois avant la performance – permet au public d'observer les modalités d'une séance de création. Au cœur du geste, l'intentionnalité du langage chorégraphique éprouvé fait jaillir les repères qui canalisent l'investigation en direct. Le risque vient dans la quête artistique, qui doit se montrer à même le matériau brut. La comparaison entre artistes fait monter la critique. Chaque danseur se prête à l'émulation soumise à la fois au couple et à un pivot fixe. Chacun s'empare plus ou moins littéralement de cette condition.

La première, Lin Snelling, qui affectionne la performance (là où la recherche l'emporte sur la formalisation), travaille avec les matériaux principalement. Son approche sonore et musicale de la scène renforce la notion d'installation en mouvement. Le corps est un instrument, chez elle. Le deuxième, Marc Béland, cabotine, avec cette présence de l'acteur souvent insupportable aux danseurs; son approche narrative et ludique renforce la notion de situation, avec une présence corporelle très appuyée et redondante pour la danse. Pierre-Paul Savoie, le troisième, dramatise nettement le processus du duo: *Harwood* est littéralement sommé d'habiter un scénario; ce que son corps accepte avec plus ou moins de grâce. La quatrième, Louise Bédard, dirige en finesse une improvisation fine dont elle est l'âme. Son habitude du studio seule, où elle explore les symboles qui interagissent avec sa danse, débouche rapidement sur une chorégraphie, émergente, mais suffisante à la représentation. Quant à Ginette Laurin, la dernière joueuse, elle a ainsi fait un retour discret à la danse en public. Même aisance, chez elle, à occuper l'espace-temps. Elle se saisit des matériaux, entre et sort avec caractère, utilise tout l'espace et ses matériaux, dirige son complice, pour se prêter ensuite à toutes ses manipulations. La thématization de la danse est chez elle aisée et spontanée: l'image du couple ne prend pas quatre chemins pour se faire voir et pour se jouer.

Danses de groupe

Trois pièces, pourtant bien distinctes, méritent des éloges à cet égard: amples, évocatrices, très finement dansées, bien dirigées. Impression commune: le temps disposé couvre le sujet et l'épuise. *Messieurs, dame* d'Estelle Clareton, présentée à l'Agora de la danse, *Ce qu'il en reste* de Louise Bédard et *Temps de chien* de Sylvain Énard, deux pièces très achevées, présentées à l'Usine C à l'automne. Michel F. Côté, improvisateur génial en scène (dans le spectacle de Louise Bédard), est le créateur du son et des musiques dans ces trois œuvres.

Dans sa pièce *Messieurs, dame*, Estelle Clareton livre une abondante matière, liée tant au souvenir qu'à six mois de voyage, de l'Italie à la Grèce, en passant par la visite du camp de Birkenau. La pièce commence par un duo, dansé par Julie Marcil et Daren Bonin ou Sylvain Lafortune (extrait de *Monsieur*). C'est le prologue, la rencontre, le couple. Puis viennent la thématique du travail de création, les hantises, les gouffres, l'agitation, l'inconnu, la perte dans le mouvement. Une vidéo, mettant en vedette treize danseurs, présente à distance autant de destinataires et d'incitateurs, pôles d'angoisse ou sympathiques correspondants. Qu'est-ce que la danse? Clareton donne à y réfléchir. Toutefois, dans la pièce, le voyage est l'issue de ces questionnements.



Ce qu'il en reste de Louise Bédard, présenté à l'Usine C à l'automne 2005. Sur la photo : Anne Lebeau. Photo : Angelo Barsetti.

Anne Plamondon, telle la statue de Samothrace, danse sur une île le prix gagné de sa victoire sur la souffrance. Généreuse à l'excès, la chorégraphe livre un pan chargé de sa vie, dans laquelle la narration et la danse ne parviennent pas toujours à canaliser les pressantes directions qui battent la cadence, tout en leur donnant de belles prises formelles.

Louise Bédard, quant à elle, dans *Ce qu'il en reste*, manipule les ciseaux dans ses collages avec un évident plaisir. Son travail est symbolique, coloré, dynamique. De même, sa chorégraphie offre une variété de scènes qui balaient mille possibilités de l'espace et du groupe. Rien n'est jamais assez fini, assez fluide, assez composé pour la chorégraphe. Toutefois, elle prend le temps de mesurer ses animations, dans cette pièce où elle ne danse pas. Une main paraît y déplacer des personnages lentement, pour faire admirer leurs qualités, faire vibrer les associations, comme des images découpées qui bougent sur un carton. Le fond parle d'immobilité. Chaque morceau doit y contribuer avec sa résistance propre. L'assemblage crie un peu. Ils sont minuscules, ces corps agiles, ces membres souples, ces dos courbes, ces lignes ondoyantes. La main qui les dirige referme le dessin, puis l'ouvre, le

remet en perspective, le défait et le finalise. Bédard compose avec son groupe sans se lasser, ni se laisser déjouer.

Dans *Temps de chien*, Sylvain Émard livre des scènes superbes qui font tableau (le début et la fin de sa pièce sont fabuleux). D'une sensibilité aiguë à la beauté et à la vitesse, sa chorégraphie climatique, quelque peu baroque, met en valeur des artistes d'une générosité folle – mentionnons l'excellence de Manuel Roque, une recrue pour la danse montréalaise qui ne paraît pas toucher ses limites, tant l'œil du spectateur a du mal à suivre sa mobilité. Il faut être jeune et sans fard pour se prêter à la vitesse des trajets exigés par Émard, pour soutenir la comparaison de la danse avec un film. L'œil enregistre également un déroulement où la beauté formelle en découd avec notre milieu de danse montréalaise, comme si ce condensé d'art contemporain faisait



Temps de chien de Sylvain Émard, présenté à l'Usine C à l'automne 2005. Photo : Robert Etcheverry.

son chemin dans une histoire rejouée. *Temps de chien* résonne d'échos, d'ailleurs accentués par une projection vidéo (signée Effe). Il faudrait au public, pour lire Émard, comme Bédard d'ailleurs, un livret d'accompagnement à leur partition chorégraphique. Eux-mêmes verraient-ils alors plus clairement les lignes de force ? La redondance du mouvement complexe – au cœur duquel se nouent les phénomènes d'intériorisation – apparaît ici et là comme l'arbre qui masque la forêt pourtant plantée de sens.

Cette revue se termine par un coup de chapeau au duo de Catherine Tardif et Marc Boivin, présenté à Tangente en janvier 2005. Le travail est ici une alliance d'improvisation, de danse-théâtre et de solo ; l'énergie du duo soutenant deux projets dont l'esthétique demeure personnelle. Alliance entre les chorégraphes Catherine Tardif et Marc Boivin et les clarinettes Isabelle Duthoit et Jacques Di Donato, ce *Duo... ou dans l'œil de la renarde* présente deux pièces n'ayant en commun que la génération des artistes, l'une dansant la timidité et la fuite de soi dans les trahisons du corps, l'autre la mélancolie de la danse qui s'intériorise. Deux poèmes brefs sur la vie qui résiste et persiste dans la danse malgré le temps qui passe. **J**