

PLUTON

Retour critique par **Koudia Guéniot**
- Reporter Audacieux 2015-16 -

Le 19 septembre 2015, Agora de la danse

Balançoires

Pluton pourrait paraître un monde lointain pour celui qui n'a pas encore débuté le voyage vers lui, en lui. Pluton pourrait paraître un projet intimidant pour ceux qui le réalisent, inaccessible pour ceux qui le regardent. Pluton ressemble au vertige du vide interplanétaire. Mais commençons le voyage, voyons le projet être représenté devant nos yeux. Il n'est plus, alors, un vide esthétique et humain entre les générations, un vide regardé de loin et avec scepticisme. Il est plutôt un voyage commun du public et de la scène, un échange spatiotemporel entre chacun. Il est un rendez-vous *avec la mémoire des choses à venir*¹.

À l'Agora de la Danse, du 16 au 19 septembre 2015, Danse-Cité propose une Trace Hors-Sentiers qui, à premier abord, ne sort pas tout à fait des sentiers de la danse. Toutefois, l'œuvre est bien une interrelation d'esthétiques multiples. En effet, Pluton de La 2e Porte à Gauche, part de l'idée de la directrice artistique Katya Moutaignac, de joindre un jeune chorégraphe à un interprète consacré. L'idée mène alors à une série de quatre opus, qui sont l'éclatement même de cette association entre diverses disciplines du même mouvement. Disciplines de la danse diverses, car issues de générations et de temps différents, mais unies dans le mystère de la rencontre humaine.

Commençons cette rencontre, allons au rendez-vous !

La salle en pleine lumière, douce toutefois, Nicolas Cantin et Michèle Febvre entrent par la porte du public et se rendent sur scène. L'un s'assoit en avant-scène, les mains prêtes à diriger un petit ordinateur et un magnétophone ; l'autre se place au centre de l'arrière-scène, debout, de dos. À côté d'elle, une chaise, un drap vert et un masque de singe attendent. « Cheese », premier opus du spectacle et déjà joué en 2013, est ainsi un solo à deux. C'est une balançoire à deux sièges, sur laquelle sautent les mots du magnétophone ; des mots issus de la mémoire de Michèle Febvre et prononcés dans le présent du chorégraphe. C'est pourquoi l'opus devient même un portrait double, celui du chorégraphe à travers le corps de l'interprète, celui de l'interprète entre les mains (ou les pensées) du chorégraphe.

Le mouvement de la balançoire est timide, oscillant, lent. Parfois le siège soulevé dans les airs s'interrompt et retombe du même côté : l'anecdote ou le geste se répètent. Et puis, brusquement, le siège se lève, la balançoire tombe de l'autre côté. Michèle Febvre nous conte des bribes de souvenirs, entre les notes légères de la musique : ses paroles disent des émotions et soulèvent des images – la honte au bord de mer, la peur ou la forêt. Et puis, ses mots sont répétés, ses gestes aussi. Depuis les diverses images de la mémoire, on aboutit dans l'image même du présent : une interprète. Depuis la naissance, « je suis née pendant la guerre » dit-elle, on marche jusqu'au présent.

On marche. Elle marche en ligne droite – Michèle Febvre se déplace ainsi sur l'axe central de la scène, dans un mouvement avant-arrière durant l'ensemble de l'opus –, en laissant tomber le drap vert et le masque de singe. Elle évolue. Elle marche en laissant tomber le déguisement qui l'enveloppe. Elle se dévoile. Le présent, dans lequel on aboutit, c'est alors enlever le voile de devant soi pour balayer le public du regard. Parler au public, les yeux fermés ; écouter sa propre voix raconter dans un magnétophone crachotant. C'est compter jusqu'à cent, et « go », « faire confiance ».

Le présent, vers lequel on marche, est celui de Michèle Febvre en mouvement entre le public et Nicolas Cantin. Dans ce mouvement, elle dévoile le processus de création de l'opus. Nous le découvrons dans le dialogue entre les deux créateurs issu du magnétophone. Ou lorsque l'interprète réalise une répétition de sa performance devant nos yeux, concentrée, les gestes rapides et chuchotant. Et dans les mots, clamés, de Michèle Febvre « fin du spectacle ! », « début du spectacle ! ».

Depuis la naissance, le processus marche jusqu'au présent. Il grandit, elle aussi. Elle trace les lignes des sous-vêtements sur son corps, elle ouvre son bras avec ses doigts pour en montrer l'intérieur. Et finalement, « cheese », c'est la photo, on sourit. On est là, simplement là. Assumer le rien² dirait Nicolas Cantin. On est là. Qui est là ?

Deuxième opus. Dans le noir complet, Louise Bédard est debout, dos au public. Son reflet se dessine sur le sol comme sur la surface d'un lac. L'immensité de l'espace nous prend de court. La puissance de l'instant nous fige. « Qui est cette femme ? », nous demande la chorégraphie de Catherine Gaudet.



Michèle Febvre pour Nicolas Cantin
Photographe : Nicolas Ruel



Louise Bédard pour Catherine Gaudet
Photographe : Nicolas Ruel

Une création **La 2^e Porte à Gauche**
Une coproduction
Danse-Cité / Agora de la danse
Présentée du 16 au 19 septembre 2015
à l'Agora de la danse

¹Danse-Cité et l'Agora de la Danse, Communiqué pour Pluton, 25 août 2015.

²Nicolas Cantin, notes du 11 décembre 2012, cité dans : « Pluton scène 1: Michèle et Nicolas », Le Blogue de La 2eme Porte à Gauche, 15 septembre 2015.



Louise Bédard pour Catherine Gaudet
Photographe : Nicolas Ruel



Ginette Laurin et Daniel Soulières pour Virginie Brunelle
Photographe : Nicolas Ruel



« Qui est cette femme ? », se demande l'interprète. Cette chorégraphie serait-elle un deuxième portrait double ? Depuis les gémissements du début de la performance se transformant en des grondements monstres, jusqu'au visage doux de Louise Bédard lorsqu'elle fait volte-face, l'écart est grand. Et pourtant, les deux opposés se réunissent dans son corps pour cette performance. Elle nous regarde. Visage hautain, mains élégantes soulevant délicatement une jupe imaginaire, politesse anglaise. Elle nous regarde, un par un. Visage grimaçant, mains crispées, intrusion grotesque. Les deux opposés se réunissent, son corps enchaîne des attitudes contraires en une fraction de seconde, nous interroge du regard et nous perd dans les méandres de l'ambiguïté. Son visage est éclairé par un faisceau tandis que ses habits restent dans l'ombre ; et sur cet écran vivant qu'est son visage, se succèdent des mimiques de dégoût, des grimaces de terreur, des visages sinistres, aux traits exagérément déformés. Le tout est gargantuesque, d'une grosseur qui prête tantôt à répugnance, tantôt au rire.

Puis l'interprète recule. Son corps devient une marionnette se mouvant sous l'eau : ses gestes sont lents et arrondis, ses membres mous se soulèvent un par un. La salle s'emplit d'un son grave et répétitif, un grondement de vagues mêlé à des notes variées. Le son augmente, devient de plus en plus alarmant. Louise Bédard, dans un déplacement en diagonal, enchaîne des poses élégantes devant un miroir imaginaire qui prennent une allure de plus en plus angoissée au fur et à mesure que la cadence des mouvements augmente, et qui terminent en un cri vers un spectateur, « Arrête ! ». Plus tard, elle retourne vers le public, s'approche de lui. Ses mains viennent prendre un visage, puis un autre. Des remarques douces et claquant émergent de sa voix. La bienséance de son comportement est prisonnière dans la raideur de ses bras, le tremblement de ses mains. Elle donne l'impression d'une rage contenue et sur le point d'exploser. Une bienséance frustrée. Tout balance dans l'être de Louise Bédard, elle est ambiguïté, et l'échange avec le public. Un échange troublant. Puis elle recule. Disparaît en arrière-scène.

Une ambiguïté qui se retrouve dans le troisième opus. On a ouvert les rideaux du fond de scène et du côté jardin : de grandes fenêtres encadrent une salle vide, lumière claire. Dans cet espace, Virginie Brunelle explore la relation dansée entre Ginette Laurin et Daniel Soulières. Le duo est empreint d'une tendresse presque amoureuse alors qu'ils se déplacent en harmonie. On semble entrer dans l'intimité esseulée d'un couple. Pourtant, le décor prend toute son ampleur lorsque la musique, comme une valse, prend son élan : c'est la caméra qui s'éloigne peu à peu des protagonistes, dévoilant un plan élargi, deux êtres abandonnés dans une immense salle de château. Les corps prennent la forme d'une série de tableaux qui peignent des situations que notre regard extérieur ne peut pénétrer, mais qui semblent appartenir au corps même des deux personnages, comme s'ils incorporaient, à ce moment, des souvenirs communs. Mémoire et présent, encore. Et on regarde, à la fois complices et distants. Les personnages eux-mêmes balancent sur un plan d'ambiguïté, entre intimité douce et conflits. L'image première, répétée, est déjà forte : le bras tendu de l'un passe au-dessus de l'autre, on y verrait une gifle. Puis, plus tard, les corps se rapprochent, s'enlacent, se caressent, et finalement se bagarrent. Les émotions tanguent. La relation, dans la danse, trace des portraits humains.

Mais ce sont des portraits qui ne sont pas fixes. La relation, dans la danse, est une recherche. On voit Ginette Laurin sortir de scène, dans les coins avant. À deux reprises. Daniel Soulières, seul, recherche. Il cherche à s'exprimer par la parole, les doigts près de ses lèvres, traçant la ligne du souffle qui s'en échappe. Puis il fige et elle entre. Il cherche à s'exprimer par des gestes de plus en plus amples. Son visage prend la marque de l'effort, du désespoir. Puis il fige et elle entre. Elle tourne autour de lui, sans s'arrêter. Il la prend par la taille et la soulève, reprend son geste au tour suivant, le prolonge. Ils cherchent ensemble à présent, dans une suite d'élan et de retombées, sous l'éclat d'une musique abrutissante. Le manège tourne, tourne. Soudain, ils s'arrêtent, se parlent doucement en riant et sortent main dans la main. Ont-ils trouvé ?

Ce ne sont pas seulement des portraits humains, mais le portrait d'une danse. On entend les protagonistes chuchoter « plus comme ça ? là ? », on les voit dans l'effort. La recherche, l'élaboration d'une chorégraphie à partir de rencontres humaines et esthétiques. Tout comme le premier opus. Un jeu entre les ambiguïtés, entre les possibilités. L'exploration. Ils sortent main dans la main. Mais font l'amour en étant chacun séparé de l'autre et face au public, l'un tâte son corps, l'autre respire fort. Ici encore, l'échange n'est pas seulement entre les créateurs, le public est invité à partager. Ils sortent main dans la main, mais ne sont pas deux, ils sont la chorégraphe et ils sont nous, spectateurs, ils sont leurs vies et leurs œuvres passées.

La thématique de l'amour revient dans le dernier opus à travers la sensualité. Jean-Sébastien Lourdais invite Linda Rabin à se concentrer sur les sensations de son corps. À nouveau on retrouve la lenteur du premier opus. Linda Rabin est assise, de dos, on écoute le bruit fort d'une respiration. Puis elle se déplace en ligne droite, au sol, allongée ou accroupie. Entre minéral et animal, on ressent la force de la quiétude, le sensoriel des mouvements. Son corps est éclairé par des faisceaux, la musique se situe entre le bruit d'un bâton de pluie et celui des grillons. Elle sort. Le volume de la musique augmente, il se rapproche de bourdonnements sourds, de vrombissements. Elle entre. Elle porte un débardeur rouge, met en avant des déhanchés. Du fond de la scène, elle avance face au public. Son regard est provocateur et hautain, son expression neutre, mais puissante. Dans une musique de plus en plus sourde, de boîte de nuit, elle danse. On ne peut s'empêcher de penser à une scène de strip-tease, bouche ouverte et regard intense: nous errons entre le sensoriel et le sensuel. Et entre le sensuel et la tension, alors que ses bras fébriles s'écartent avec force, et qu'on retrouve l'angoisse du deuxième opus. Là encore, l'aspect épuré des mouvements nous conduit vers l'exploration de la condition humaine comme de celle de la danse, dans un échange.

Finalement, les opus jouent avec l'ambiguïté de leurs dires, pour tout dire sans ne rien dire. L'échange passe par la déstabilisation du public, comme les créateurs l'ont eux-mêmes été face à cette inversion des responsabilités. Le jeu transforme inversion ou hybridité en connexion. Le mouvement connecte les histoires esthétiques, les histoires des protagonistes, les histoires des corps. Les pratiques se choquent et s'entremêlent, entre élans et retombées. Et le public est entrelacé avec les artistes. Daniel Soulières écrit d'ailleurs que *l'échange actuel est exaltant dans son immédiateté au sein de chacun des opus*¹. Les opus jouent avec les frontières qui différencient, sont sur cette frontière, sont sur le pont entre les différences. Sur le seuil de la porte, *ils ouvre[nt] une porte*². Les créateurs sont sur la poutre de bois qui relie les deux sièges d'une balançoire ; l'énergie des créateurs qui jouent sur cette balançoire après avoir dépassé la peur d'y monter, créé un spectacle magnifique !

1 Daniel Soulières, Mot du Directeur artistique / Danse-Cité pour le feuillet de Pluton.

2 Katya Montaignac, citée par : Frédérique Doyon, « Petit big bang chorégraphique », Le Devoir, 29 août 2015.

Direction artistique et idée originale **Katya Montaignac** / Chorégraphes **Virginie Brunelle, Nicolas Cantin, Catherine Gaudet, Jean-Sébastien Lourdais** / Interprètes **Louise Bédard, Daniel Soulières, Linda Rabin, Ginette Laurin, Michèle Febvre** / Composition musicale **Tomas Furey** / Direction technique et régie **Caroline Nadeau** / Conception des éclairages **Caroline Nadeau, Frédérick Gravel**



Linda Rabin pour Jean-Sébastien Lourdais
Photographe : Nicolas Ruel