

Quand les électrodes prennent corps

Isabelle Choinière

Number 57, Summer 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46714ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Choinière, I. (1993). Quand les électrodes prennent corps. *Inter*, (57), 46–47.

Le Toit (vidéo danse)

de Sylvain DELISLE, Anne-Marie GIROUX, Roland GOGUEN et Marlene MILLAR du 19 au 21 février 1993 dans le cadre de *Mue-Danse*

QUAND LES ÉLECTRODES PRENNENT CORPS

motivé par la recherche d'une texture qui motiverait, provoquerait la danse. Ce n'est donc pas étonnant de voir la place que les textures ont prises,

Le Toit est une production vidéo qui est née du désir d'amoinrir la distance entre le performeur et le public. Cette vision est celle d'un danseur, de son expérience physique et de son désir de la transmettre le plus efficacement possible. Pour cela, Marlene Millar, Anne-Marie GIROUX, Sylvain DELISLE et Roland GOGUEN ont choisi la vidéo comme outil.

Délaissant l'œil du spectateur pour celui de la lentille de la caméra, le cadre du lieu de représentation pour celui de l'objectif ainsi que la frontalité de la scène à l'italienne pour la frontalité électronique de la télévision, ils veulent, par cet accès à la technique partager ces lieux du non-dit dans lequel les danseurs évoluent.

Ce désir d'intensité et de proximité s'apparente aux idéologies du Butoh. Le Butoh est une descente. Une descente vers les strates du subconscient, une recherche d'un lieu idéal libre de code, ouvert à l'infini et générateur de transformations.

La force de ce vidéo est d'avoir utilisé la caméra pour ramener une intensification et un intérêt dans la seule corporalité. Contrairement à ce qu'avance Serge Ouakine¹, ici le corps s'introvertit par la luminescence des états de conscience altérée, dans une expansion de la perception et technologiquement dans l'opalescence des écrans à cristaux liquides. Cette double activité traditionnellement s'oppose au profit de l'électronique. Dans cette vidéo danse, l'un utilise l'autre dans un désir de prolonger le tissu corporel et d'outrepasser le discours de l'écran membrane comme seul intervenant actif avec le spectateur.

L'esthétique générale du vidéo est celle de l'onirique, du no man's land et rejoint les préoccupations d'épurations. En défocalisant l'image, ils annulent tout arrière-plan pour créer un ailleurs où le corps devient seul. Ce travail à rendre l'environnement abstrait brouille les rapports entre le temps vécu, le temps réel et le temps proposé. Cet effet vidéographique suggère une lenteur, une nudité des lieux, des corps et se réfère encore une fois à la pensée Butoh qui prône un ralentissement du rythme déchaîné du moderne et un retour à l'éveil d'un temps corporel.

Ces quatre danseurs-vidéastes façonnent leurs corps, altèrent électroniquement leurs images naturelles non pas pour devenir le signe d'un reflet, mais pour œuvrer vers une physicalité globalisante. Si le vidéo a un goût d'impressionnisme et semble verser dans l'immatérialisation médiatique des corps, c'est en fait pour témoigner d'une sensation de vide créée par l'expérience de la transe. Ces corps diffus ou disparaissants sont ici symbole de vie à la fois fragile et éternelle.

Deux lieux très distincts l'un de l'autre sont présents dans ce vidéo, soit un site naturel des cantons de l'est et une carcasse d'usine désaffectée près du fleuve à Montréal. Ici pas d'opposition ou de dualité

sinon pour opposer la solitude méditative d'un être seul à la campagne et l'aspect grégaire, joyeux de la ville. Celle-ci contrairement à un réflexe d'opposition, nature-beauté, ville-pollution, est un symbole d'un lieu de créativité et de rencontre dont témoignent ces scènes de courses virevoltantes autour d'une table ronde.

Ce choix de tourner à la campagne était un choix

quelles soient naturelles ou provoquées par un travail d'altération technique. Le travail sur le grain de la vidéo, sur la couleur, extraite et redistribuée, la lenteur obsessionnelle des corps désarticulés, les corps rampants, le jeu des ombres ou de surexposition (ici d'une facture plutôt expressionniste), tout cela témoigne d'un rituel qui se vit et trouve son sens dans l'enregistrement technique et le façonnement de leurs images (aux créateurs).



Peut-être cette conception fusionnelle de l'enregistrement vidéo est-elle utopique et que le corps réel une fois enregistré restera toujours un corps fictif. Mais cette démarche nous sauve des vaines tautologies auxquelles les danseurs sont contraints de se référer pour expliquer ces états ou ces lieux physiques où les amènent l'exercice de leur art.

Isabelle CHOINIÈRE

1 « Le corps s'introvertit, non par la luminescence des états de conscience altérée, non dans l'expansion de la perception, mais prosaïquement, technologiquement, dans l'opalescence des écrans

à cristaux liquides. » (citation originale) tirée de :
OUAKINE, Serge. « Le réel théâtral et le réel médiatique », *Cahiers de théâtre Jeu* n° 44, Montréal, 1987 p. 99-100.



Photos : Anthony Mac LEAN