

## Rencontre avec Catherine Tardif, chorégraphe à projets

Guyllaine Massoutre

---

Number 113 (4), 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24965ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Massoutre, G. (2004). Rencontre avec Catherine Tardif, chorégraphe à projets. *Jeu*, (113), 148-154.

# Rencontre avec Catherine Tardif, chorégraphe à projets

**D**epuis la fondation de sa compagnie Et Marianne et Simon, en 2001, Catherine Tardif a présenté trois créations dans ce cadre neuf : *Et Marianne et Simon*, *Trio Métal* et *Soli*. Exploitant des ressources fines de la mémoire des interprètes, la chorégraphe s'est donné le mandat de créer, chez le spectateur, l'impression qu'il plonge au cœur de l'invention scénique.

On a vu Catherine Tardif danser pour la Fondation Jean-Pierre Perreault, Carbone 14, Ex Machina, le Carré des Lombes, Montréal Danse et Cas Public, depuis près de vingt ans. Invitée comme chorégraphe par Fortier Danse Création, Montréal Danse, Danse-Cité où elle a œuvré depuis 1997, elle a aussi partagé l'espace chorégraphique avec Louise Bédard et Brigitte Haentjens. Tout récemment, elle participait à une exposition de photographies dans laquelle elle se singularisait<sup>1</sup>. Ce partenariat d'artistes n'est pas surprenant : le milieu de la danse québécoise a su décliner, sous divers modes, parmi lesquels figurent les propositions des interprètes, des processus de création aux composantes relationnelles tout aussi subtiles qu'exploratoires. Dirigées par le maître d'œuvre qui les endosse et les peaufine, les pièces de danse évitent ainsi le risque de n'être que des hydres à têtes multiples.

À quelle nécessité répond pourtant une telle démarche chorégraphique ? Pour y répondre et pour définir la part de création qui entre dans une chorégraphie, Catherine Tardif a répondu à quelques questions.

« J'ai tenu à mener les deux carrières de chorégraphe et d'interprète en parallèle. Elles s'équilibrent dans mes besoins, explique-t-elle. J'aime diriger des gens, travailler en partenariat et goûter l'univers d'un autre chorégraphe en étant dirigée moi-même. Je veux aussi observer comment chaque créateur aborde son propre univers et comment un interprète entre dans un monde qui n'est pas le sien, puis comment il le transmet. »

1. « Mouvements focalisés », Galerie [SAS], septembre 2004. Le projet consistait en un jumelage fort intéressant de dix chorégraphes avec dix photographes. Catherine Tardif travaillait avec Roger Proulx, l'interprète photographié étant Marc Boivin. Le sujet n'était pas le mouvement, contrairement aux autres travaux présentés, mais la mise en situation du danseur dans un cadre urbain et personnel.

On la dit aussi bien drôle que chirurgicale et dérangeante. Pourquoi s'aventure-t-elle du côté de l'intime et de la fêlure, jusqu'aux limites de l'explosion et du travail collectif ?

« Éprouver un malaise en travaillant, c'est se donner la possibilité d'en identifier la source et d'y remédier. C'est très porteur. Comme chorégraphe, je cherche à ne pas répéter les inconforts que je vois ailleurs. »

Sa pièce pour cinq interprètes, produite par Danse-Cité et présentée à l'Agora de la danse en janvier 2004, intitulée *Un show western*, à la fois éclatée et cohérente, demande une investigation critique assez poussée de son travail. Comment s'inscrit-elle dans le paysage chorégraphique existant ?

Catherine Tardif.

Photo : Rolline Laporte.



« Une compagnie est une personne qui grandit à côté de soi ; elle doit se développer. Si j'ai succombé à la tentation de fonder une compagnie, après vingt ans de pratique, c'est pour voir comment je pourrais adapter cet outil à mes besoins. Ma priorité est de me donner des moyens pour composer le plus souvent possible ; une compagnie me permet de faire un acte de communication.

Au fil des années, j'ai travaillé à des projets de plus en plus adaptés à mes choix. J'ai eu du temps et de la liberté, après dix-huit années comme chorégraphe indépendante – comme chorégraphe à projets –, durant lesquelles j'ai proposé mes idées à des festivals, des diffuseurs, des salles, puis fait des démarches pour les financer et les réaliser. J'ai aussi reçu des commandes. Rien n'est facile, à Montréal. Il y a un engorgement de propositions chorégraphiques, qui doivent se distribuer entre quatre salles, des saisons très courtes et des moyens limités. Parfois, on peut impliquer d'autres salles, mais le corpus de propositions des spectacles demeure plus vaste que ce qui se réalise finalement.

Même si j'ai une approche un peu atypique de la danse et de la scène, je demeure attachée aux lieux traditionnels de performance en danse. D'abord, parce que j'aime les écrans pour présenter des



pièces à contenu un peu hirsute ; le contraste crée une dynamique intéressante. Ensuite, parce que le code d'entrée des spectateurs dans ces salles de danse est très clair. Je ne suis pas attirée par les lieux moins formels, moins encadrés ou plus inhabituels. C'est aussi lié à ma formation en arts visuels, mon point fort étant le croquis et l'illustration dans un cadre. »

Les cloisons artistiques s'avèrent ainsi perméables. N'est-ce pas saisir un peu des mystères de sa création, que de se pencher sur ces micro-interventions qui conduisent tel interprète à troquer, dans sa maturité, les rôles de plancher contre la fonction de direction ? Que mène-t-elle de plus, regard à l'affût, dans un angle de vision d'ensemble ?

« Je travaille par jets. Cette méthode me permet de tracer vite ce qui est juste et utile pour la pièce en cours. Mon équipe improvise sur un thème, à partir d'une nomenclature que je propose. Le mot déclencheur active une corde sensible chez l'interprète, qui agit avec sa propre motricité. Le moindre fragment dansé est alors baptisé, pour se fixer dans la mémoire tel qu'il s'est donné dans le corps.

Par exemple, le titre *Un show western* est une clé, un code pour permettre au spectateur, comme aux interprètes lors de l'improvisation, d'entrer dans la pièce. Le titre agit comme une couleur, mais la pièce dansée ne porte pas sur ce référent. Les interprètes en improvisation sont sensibles à tous les signes qui se réfèrent à ce thème, mais je retiens seulement de quoi garder un fil de référence. L'exploration dansée est plus importante. Elle se fait donc à partir de mots et d'improvisations : l'interprète fournit une séquence, qu'il retient – cela fait partie de son travail ; cette séquence englobe une idée précise, ce qui immobilise tout le corps.

J'aime lancer une idée de départ sur un dénominateur commun. Par exemple, « Une scène chez Jean Coutu ». On évite les clichés en improvisant à partir d'une matière intime, dans l'état présent, dans une dimension abstraite. Je n'ai pas de projet pré-conçu. Et je ne choisis pas mes interprètes en fonction de ma pièce, mais parce que ce sont des gens de scène – musiciens, comédiens ou danseurs. En répétition, la liberté que je leur donne, alliée à une grande précision des consignes, permet à chacun de s'exprimer sans censure, en s'emparant aisément du thème. Je suis alors en position de cueillette. Il m'arrive d'écarter une proposition ; en ce cas, je dis pourquoi. Je travaille très peu sur l'émotif ou à partir de l'émotivité, mais toujours en état d'intellectualité. Le résultat est porteur d'émotion pour le spectateur. »

À travers ces rapports de connivence et de complicité, la chorégraphe définit son travail. Ni conceptuel ni improvisation hasardeuse, son apport créateur consiste à rechercher de nouvelles conditions de création en danse, le corps étant toujours l'outil. Si on la dit atypique, c'est qu'elle pratique des décalages. Interprète ou chorégraphe, elle fait partie de ces artistes qui apportent quelque chose de personnel à la scène. Que serait cette gestuelle propre, s'il fallait la décrire ?

« Il est important, pour moi, une fois une séquence de mouvement identifiée et réglée, d'arriver au maximum des possibilités de la gestuelle pure. Une gestuelle pure est un



Un show western, chorégraphie de Catherine Tardif (Danse-Cité, 2004). Sur la photo : AnneBruce Falconer. Photo : 4\*\_Nord.

outil qui m'intéresse sous l'angle de l'imagerie et de la communication qu'elle permet d'établir. Ce qui est précis et net m'importe. Oui, j'ai développé un langage que je peux utiliser, au besoin ; mais comme chorégraphe, j'utilise un langage gestuel qui ne m'appartient pas.

L'interprète travaillant avec des référents mémorisés, son chemin de mémoire est abstrait ; s'il a été bien identifié au départ, il peut se replonger n'importe quand dans l'état spécifique. Ce qui est merveilleux, à ce niveau d'engagement, c'est que ce travail intellectuel permet une grande extraversion. On atteint des lieux très intimes et libres, dans cette recherche précise qui provoque un jaillissement. Le contact est créé, on reconnaît l'objet cherché d'un coup. Je capte cet instant, je sculpte cet objet, je le rends scénique. »

Dans ses chorégraphies, on a pu voir une représentation sociale ; on a reconnu des personnages entrevus dans la rue, des marginaux. Cherche-t-elle des gestuelles affirmant des déviances ?

« C'est involontaire, répond-elle. La déviance, je ne cherche pas à la représenter, mais elle touche mon cœur. Lorsque je chorégraphie, elle se détache à mes yeux, m'interpelle comme un vertige d'humanité.

Comme interprète, ma mission est de me mettre au service de l'univers d'un chorégraphe. Je manque plutôt de mesure en cela. La chorégraphie pallie ce penchant. J'ai un langage gestuel propre, mais il a été peu exploité sur scène, depuis *Léopold et Maurice*. Je ne génère pas de gestuelle personnelle lorsque je travaille en chorégraphie ; j'organise, je dirige, je crée des conditions de création. Je crée une dynamique dans la composition chorégraphique, une illusion scénique, à partir de bribes d'improvisation assemblées. La mémoire de l'interprète, qui travaille par fragmentation fine, est très sollicitée.

Je déplore, lorsque je vois des spectacles de danse, que la gestuelle soit souvent vide, artificielle. On ne se questionne pas suffisamment sur les pratiques. À mon avis, la danse s'appuie trop sur des conventions qui ne sont pas propres à générer une vraie communication entre vivants. Je m'ennuie à un spectacle où je ne me sens que spectatrice. Mais il se peut que cela soit différent pour le voisin, qui peut être ému aux larmes, à ne pas pouvoir se contrôler ! »



En s'écartant ainsi des langages formels, crée-t-on un mouvement de sens ? Une compagnie permet-elle d'atteindre des objectifs tels ?

« Je ne prétends pas travailler sur des domaines neufs ou peu exploités, mais j'ai besoin d'accomplir moi-même l'action d'aller vers les autres. J'ai l'impression de faire toujours la même pièce, mais j'évolue dans ce processus. Cela me donne de l'assurance et la certitude que l'exploration est sans fin. Je pense que c'est l'histoire de toute une vie que de chercher à entrer toujours mieux en communication avec les gens.

Mon rapport avec la danse est presque venu par hasard. J'ai fait des rencontres déterminantes qui m'ont amenée à cet art. La danse ouvre le sens, parce que l'absence de mots, de référents, possède l'avantage d'obliger à travailler plus fort pour préciser le sens. Cet exercice m'intéresse. Ouvrir le sens n'est pas seulement une formule symbolique. C'est se rendre le plus près possible de ce que l'on veut communiquer par un autre code que celui des mots. Je suis une chercheuse, j'œuvre dans un domaine infini.

J'aime beaucoup le théâtre aussi. Mais c'est un autre monde, précisément à cause des mots. Aller au théâtre me repose, tout est donné, l'histoire me berce. Je suis "jalouse" des interprètes au théâtre, parce qu'ils ont une assise précise pour travailler – un personnage –, parce qu'ils reçoivent un matériel à développer, à personnaliser ou à approfondir. Dans ma pièce *Et Marianne et Simon*<sup>2</sup>, les personnages sont une illusion. Nous avons travaillé avec des séquences précises à reproduire, en *patchwork* et très rapides ; c'est ce qui crée une impression de personnages.

Je veux pouvoir reconnaître l'interprète en scène comme un humain. C'est pourquoi il reçoit un enrobage – costume, décor, éclairage scénique ; avec Angelo Barsetti, nous décidons ce que ces humains font, sans trop théâtraliser la chose. Donner quelques informations au public pour l'intriguer suffit. On peut alors être attendri, ou choqué, ou troublé. Je ne cherche pas davantage à faire rire. Je ne tiens pas à être explicite, ce qui empêcherait le spectateur d'entrer dans la pièce. Dans *Un show western*, j'ai donné par petites touches et par surprise des éléments de Far West ; cet univers-là, c'est une simple coquetterie de créateur : bien qu'il fasse référence à l'enfance, c'est un outil de travail, de la même façon que j'ai exploré le métal, auparavant.

L'ultime but est que les interprètes sachent, à chaque seconde, ce qu'ils doivent chercher dans le mouvement. S'il demeure des traces d'images, dans le spectacle, c'est parce que les interprètes sont entrés dans une recherche intense. On peut comparer cette concentration à ce qui se passe chez les êtres déviants, qu'on peut voir dans la rue, en crise d'obsession ou de schizophrénie : ils vivent dans leur monde.

L'engagement d'un interprète est une introspection si profonde que le spectateur doit sentir ce qui se passe. C'est très humain, relationnel, sensible. Mon but est que cette approche puisse être reçue de manière universelle. »

*Léopold et Maurice*, chorégraphie de Catherine Tardif (1997). Sur la photo : Rodrigue Proteau. Photo : Daniel Cuillierier.

2. Pièce pour dix interprètes, produite par Danse-Cité et présentée au Théâtre la Chapelle en mai 2001.





Quelle relation entretiennent danse et société? L'intensité est-elle une quête de définition, d'être? La solidarité de la création en danse n'est-elle pas le sujet de la danse actuelle? Où en sont les créateurs en danse, dans leurs partages, leurs partenariats et leurs combats sociaux?

« Dans ma génération de créateurs, il y a une solidarité, parce qu'on est porteurs de la même pratique artistique; cette responsabilité s'étend d'ailleurs entre les générations. Mais l'inverse aussi est vrai. Il y a une recherche d'individualité. Prenons le cas de la relation entre chorégraphe et interprète. Tout étant lié dans un seul processus, il apparaît aussi quelque chose de plus fondamental que la solidarité: il arrive souvent qu'on ne se comprenne pas, et il n'existe pas de mots pour dire cela.

Il n'y a pas de zones, dans un studio, où l'on puisse d'emblée s'accorder; on a affaire à un mélange sournois de solidarité et d'individualité, dans des directions très polarisées.

Ces relations qui m'ont amenée à devenir chorégraphe m'ont aussi manqué dans ma carrière d'interprète. Les interprètes sont souvent laissés en plan. On ne leur donne pas assez d'outils pour comprendre dans quoi ils évoluent. On dit qu'il y a de la magie à danser. Mais ne jamais voir ce qu'on fait, ni écouter une musique en profondeur avant d'improviser montre que l'interprète ne reçoit pas toute la place dont il a besoin pour travailler. Bien sûr, tout le monde, dans un studio, travaille en collaboration; mais les interprètes ne trouvent pas toujours la bonne vitesse et ils devraient pouvoir aller à leur rythme, pour trouver leur pleine efficacité. Je suis moi-même assez lente à l'apprentissage, par besoin d'explorer. Être performant n'est pas utile pour créer; il faut de la liberté, notamment pour contrôler l'émotion. Certains s'en préoccupent davantage que d'autres; j'ai partagé un tel souci avec certains, comme Jacques Moisan ou Marie-Claude Poulin. »

Catherine Tardif sait retirer l'avantage de sa liberté et de son indépendance en tant que « chorégraphe à projets »: elle s'est lancée dans la définition de cette personne morale qui représente ses préoccupations comme chorégraphe, ainsi que celles des collaborateurs qui œuvrent sous sa direction. **j**



*Trio Métal*, chorégraphie de Catherine Tardif (Et Marianne et Simon, 2002).  
Sur la photo: Daniel Parent.  
Photo: Christine Côté.