

« La forme dans le temps »

L'art de Daniel Léveillé

Solitudes solo de Daniel Léveillé Danse, avec Justin Gionet, Manuel Roque, Gaëtan Viau, Emmanuel Proulx et Lucie Vigneault. Éclairages de Marc Parent ; Agora de la danse, 27-29 septembre 2012

Georges Leroux

Number 243, Winter 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68450ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Leroux, G. (2013). Review of [« La forme dans le temps » : l'art de Daniel Léveillé / *Solitudes solo* de Daniel Léveillé Danse, avec Justin Gionet, Manuel Roque, Gaëtan Viau, Emmanuel Proulx et Lucie Vigneault. Éclairages de Marc Parent ; Agora de la danse, 27-29 septembre 2012]. *Spirale*, (243), 16–18.

OBJECTIF DÉVIANT

Donc, le point de vue de la mise en scène n'y supporte en rien le phénomène d'adhésion traditionnel dans lequel se situerait le spectateur du film. Il est au contraire plongé dans un univers à la schizophrénie singulière, forcément étrange. Visuellement, au niveau de la composition des plans, cela se traduit par le prolongement d'un dispositif déjà mis en place dans le premier film de Puiu, *La mort de Dante Lazarescu*, et dont on retrouve les échos dans le cinéma de Porumboiu : soit des plans qui ne plongent pas dans l'action mais essaient de montrer ce qui se passe, au-delà du spectaculaire. L'angle de la caméra exhibe les longues errances du tueur dans son appartement, dans la rue, dans un parking anonyme, depuis l'embrasure d'une porte à l'amorce d'un cadre quelconque présent dans l'image, témoignant de l'extrême matérialité de ce qu'on nous montre. Mais avec un décalage inégalé, puisque le point de vue extérieur, adopté depuis l'angle de la caméra, cherche en même temps à nous rapprocher de la tête du tueur et de son égarement.

L'essentiel du film réside dans cette force énonciatrice et la patience radicale avec laquelle il en tire profit. Nous circulons alors dans un monde cruellement ordinaire, jamais montré du seul point de vue de la loi ou du spectacle qui pourrait être associé aux actes du tueur. La sortie du social, au fond, est une sortie du point de vue de la loi : comme l'affirme le cinéaste, il ne s'agit pas de montrer un criminel, mais une personne qui tue. La violence n'éclate qu'en fin de parcours, elle ne désigne aucune issue. Des meurtres surviennent, aux motivations confuses, en plein cœur d'un parking. La brutalité se justifie en elle-même.

Puis, le dernier quart d'heure du film propose le contrepoint exact de ce qui le précède. Si j'ai cru bon écrire en début d'article que la composante neuve de ce film consistait en son caractère asocial, il n'empêche que le cinéaste tisse là une toile témoignant de son sens de la cruauté, profilant sa conscience aiguë des puissances de la fiction. Nous avons voyagé au long du film à travers la fiction mentale d'un tueur et maintenant celle-ci rencontre la loi qu'elle

déniait. Le film ne changera pas de cadrage pour autant, sa mise en scène demeure la même, elle est implacable. Nous voici donc au poste, l'assassin attend son tour dans un bureau, les agents se perdent en conjectures ; ce sont des employés comme les autres, s'appêtant à interroger le plus ordinaire des assassins. Cette banalité ne fait aucun doute, d'ailleurs nous avons cru accéder à ce qui se passait dans la cervelle du tueur, nous avons parcouru des kilomètres de bitume avec lui, des appartements vides, des supermarchés trop éclairés, tous ces lieux que nous connaissons bien et où pourtant rôdent la violence et la mort.

Le spectateur, découvrant le cinéma de Cristi Puiu par ce film, arpentera les rues de Bucarest comme un véritable double de ce personnage étrange et hors de portée. Assistant avec patience aux atermoiements d'un individu qui se dérobe toujours, il s'éloignera du commun pour quelques heures. Puis tranquillement, aux aurores, l'anti-héros lui échappera. Il sortira alors de la salle après le visionnement en se demandant s'il trouvera quelqu'un. ⊥



« La forme dans le temps »

L'art de Daniel Léveillé

PAR GEORGES LEROUX

SOLITUDES SOLO

de Daniel Léveillé Danse

avec Justin Gionet, Manuel Roque, Gaëtan Viau, Emmanuel Proulx et Lucie Vigneault

Éclairages de Marc Parent ; Agora de la danse, 27-29 septembre 2012.

Dans l'œuvre de Daniel Léveillé, *Solitudes solo* apparaît comme un nouveau point de départ, mais aussi comme un point limite : sur l'horizon de pureté où cette chorégraphie dépouillée se déploie, une attente impossible interroge l'au-delà. La référence, parfaite dans sa conception comme dans son exécution, à la gymnopédie antique suffit-elle à l'éclairer ? Pour en approcher la significa-

tion, chacun de ces morceaux dansés sur le mode de solos isolés doit être rapporté à la proposition qui les engendre. Parler de leur pureté n'est en effet que le premier seuil du langage de la danse que la description de ce travail admirable doit traverser. L'évidence de cette pureté, offerte dans un mouvement privé presque entièrement de toute expression lyrique, n'atteint pas l'essence de ce que nous voyons.

Car qu'est-ce que le pur ? Par définition, il s'oppose au composite, au complexe, à cette multiplicité qu'on peut associer à l'impureté des significations imparfaites. De la même manière, le dépouillement, qui évoque une ascèse capable de séparer l'inutile du nécessaire, demeure lui aussi impuissant à décrire ces solos. Tout cela, en effet, l'œuvre de Daniel Léveillé l'accomplit, mais comment ?

Changeons le registre où la description menace de s'épuiser. Pour le faire, j'emprunte une phrase à Paul Valéry, dans sa conférence de 1936 sur la philosophie de la danse. Quand il écrit que la danse est « *une forme du Temps* », l'expression demeure elliptique : comment le Temps prend-il forme ? Dans la durée du mouvement, mais rien n'est encore dit de la forme. Ailleurs, dans « *L'âme et la danse* », un dialogue qu'il écrivit en 1944, Valéry écrit : « *Que si une Raison rêvait, dure, debout, l'œil armé et la bouche fermée, comme maîtresse de ses lèvres, le songe qu'elle ferait, ne serait-ce point ce que nous voyons maintenant, ce monde de forces exactes et d'illusions étudiées ?* » Le rapport de la forme au Temps serait donc un rapport onirique, la danse serait « *un rêve de vigilance et de tension que ferait la Raison elle-même* ». Le corps peut-il, est-on en droit de se demander à la suite de Valéry, suivre l'injonction de la raison jusqu'à exprimer ces formes parfaites, où la symétrie des positions s'accorde à la métamorphose des mouvements qui les ont rendues possibles ? Par sa résistance à l'harmonie rationnelle, le corps tend vers la terre et beaucoup de chorégraphes aujourd'hui poursuivent le projet d'un mouvement qui accomplirait une sorte de dionysisme exalté, posé en révolte contre la symétrie associée à la recherche classique de la perfection formelle. Pour le dire dans le langage de Valéry, ces chorégraphes investissent le temps et repoussent l'exactitude. Daniel Léveillé explore une direction différente, celle de la forme.

Déjà engagé, en effet, depuis longtemps dans un travail de dépassement du temps, et en particulier d'exaltation d'une généalogie archaïque du mouvement, Léveillé propose dans ces solos des formes qui atteignent l'immatérialité. Il ne s'agit plus tant de pureté ou de dépouillement que de la recherche, portée à sa limite, de ce que le simple peut offrir pour y faire accéder. Je laisse de côté, à ce stade, l'indication morale du titre, dans ce rebond du solo sur sa condition de solitude. Les danseurs sont certes seuls, dans le mouvement de leur existence, mais ils sont surtout tendus vers une expression que cette solitude rend possible. Il y aurait beaucoup à dire sur la trame qui traverse ce que Léveillé a nommé sa « *Trilogie de l'imperfection* », *Amande, acide et Noix, La pudeur des icebergs et Le crépuscule des océans*, œuvres où une solidarité mettant à nu une demande dans le mouvement lui-même (en particulier dans ces merveilleux mouvements portés, uniques



Lucie Vigneault ; *Solitudes solo* de Daniel Léveillé Danse. Crédit photo : Denis Farley.

dans leur éthique de soutien et d'amitié), et qui se renverse dans ces solos où cette solidarité est en apparence effacée. En apparence seulement, car l'éthique de la solitude est aussi une éthique de l'attente et de la demande. On peut hésiter sur l'interprétation à donner de cet enchaînement, mais la répétition, qui est aussi reconnaissance et reprise du mouvement de l'autre, interdit d'y voir un simple renoncement.

VIGILANCE ET TENSION

La structure de chacun de ces solos, dansés ici par des artistes inspirés et capables de toucher cette limite « *de vigilance et de tension* », est limpide. La suite des mouvements qui les constituent isolément est d'abord proposée comme succession pure, l'équivalent d'un contrepoint formel qu'accompagnent par moments des pièces pour violon seul de Bach. Chaque séquence propose en effet une succession qui, par essence, interpelle la temporalité, pour en interroger le pouvoir de discontinuité : Daniel Léveillé en investit chaque segment pour ce qu'il est, la condition de dépassement du temps pour révéler la forme. À chacun de ses danseurs (quatre hommes,

une femme), il demande un travail paradoxal : se déplaçant entre l'exécution de mouvements amples et précis, et des réceptions effectuées à la limite du déséquilibre, chacun est amené à montrer le privilège de l'immobilité sur le temps de sa danse. L'arrêt porte le sens, la fracture exprime le destin de chaque séquence. La ponctuation de ces moments immobiles, faits d'interruptions brusques au terme de mouvements d'une rigoureuse exigence, n'induit aucun phrasé. C'est en effet la figure figée qui en accomplit la finalité, par exemple dans ces extraordinaires positions en trépid, les membres formant trois demi-pointes au sol, qu'on voudrait contempler longtemps. Ou encore ces positions de fente, modulées selon des flexions extrêmes qui ne peuvent que s'exténuer et qui, paradoxalement, trouvent dans cette exténuation leur véritable destination. On pourrait penser un découpage filmé au ralenti et on s'apercevrait que la signification n'en est pas dénaturée. Chaque séquence est donc moins un moment du temps se développant vers une phrase, comme si le danseur devait parvenir au rythme d'un adage, qu'un instant suspendu à la forme éternelle qui l'éclaire. Ainsi, pourrait-on dire, de chacun des

... *Léveillé propose dans ces solos des formes qui atteignent l'immatérialité.*

moments de nos vies qui ne révèlent jamais tant leur signification que dans leur rapport à l'immobilité que l'existence recherche, dans le plaisir ou dans la mort. Tout est donc ici une démonstration du pouvoir moral de la danse contre les illusions de l'agitation et de la révolte, tout exprime ces « *forces exactes* » évoquées par Valéry.

Les danseurs investissent ce programme avec leurs qualités propres, mais sans qu'une progression nette impose une lecture de leur enchaînement. Chacun déploie la figure de la solitude qui ne trouvera que dans des arrêts multipliés le repos de l'intemporel, qui apparaît donc ici comme le sens de cette limite posée au point extrême de leur volonté. Plusieurs séquences restreintes, insérées comme dans des routines de gymnastique, semblent contenir une signification qui leur serait propre, comme ces positions de repli où tout semble devoir s'arrêter. D'autres mouvements introduisent des signes incongrus, ici des tours de hanche insolents, là des battements d'ailes. Le premier, Justin Gionet, est chargé de poser le style, de marquer la consigne; il le fait avec un art d'une retenue et d'une sobriété exemplaires. Le deuxième, Manuel Roque, semble vouloir créer un phrasé, et la beauté de sa danse tient dans cet équilibre tendu entre l'appel et l'arrêt, la poursuite et l'interruption. Avec le troisième, Gaëtan Viau, cet équilibre évolue vers une puissance par moments insoutenable dans les transitions du mobile au figé. Son art magnifique repose, haletant, sur le rapport parfaitement maîtrisé de la force et de la retenue dans l'expression de la figure et il exauce le vœu exprimé par ses deux prédécesseurs à qui il rend presque hommage. Emmanuel Proulx introduit, autant par sa placidité très étudiée que par son personnage faunique marchant sur l'abîme, la beauté même de l'abstraction : son solo atteint la limite de la démonstration dans la perfection du lien entre les mouvements de la séquence et la figure qu'il maintient dans son aridité de manière absolue. Plus solitaire que les autres, il est aussi plus enfermé. Quand Manuel Roque revient, en cinquième position, on attendrait un écrasement, une fragmentation, et il lui revient en effet d'introduire un mouvement dra-

matique, là où la forme apollinienne ne peut que se fracturer. C'est un moment qui atteint la grandeur et qui annonce le seul solo féminin, celui de Lucie Vigneault. On peut interroger ici la présence du féminin, de la différence sexuelle, mais il faut reconnaître à Daniel Léveillé d'avoir exposé à la fois la réalité de la différence et son pouvoir d'illusion. La discipline accepte ici une expression plus ouverte, et le rêve de la « Raison » est mis, ne serait-ce que légèrement, en question. Lucie Vigneault apporte ici la liberté d'explorer, elle pourrait être le rêve des autres ou leur commune destination. Le dernier solo est dansé par Gaëtan Viau sur la musique d'une chanson populaire, qu'on ne peut interpréter que comme la volonté du chorégraphe de rompre l'exercice ritualisé pour le rabattre sur une proximité presque familière. Le danseur vient en effet inquiéter, en la déstabilisant, la continuité d'une recherche maintenue dans une forme vertigineuse d'exigence. Devant les requêtes inhérentes à la transgression physique de la limite, Léveillé semble avoir voulu montrer dans ce moment final la nécessité d'une certaine fragilité, un thème porté par le motif vaguement ironique de la chanson. Tout se passe comme si le danseur retournait au chorégraphe sa demande.

ÉTHIQUE DE LA SOLITUDE

Aucun art n'est plus éphémère que la danse, on ne peut que chercher à l'accueillir dans la mémoire de cet effort vers la forme. Le rituel chorégraphique est soumis à l'unicité d'un style, il ne saurait être répété, même si on peut le reconnaître. Il faut y voir d'abord le travail d'une écriture, dirigée de l'intérieur par le projet d'une expression. Avec cette nouvelle œuvre, Daniel Léveillé impose un exercice méditatif, qui invite à la contemplation de cette « *forme dans le Temps* » évoquée par Valéry. Métaphore de l'existence, cette chorégraphie nous met en présence de sept figures de nous-mêmes dans notre rapport au temps, aussi bien pour ce qui doit émerger de notre propre figure que pour ce qui doit se libérer de la tyrannie du mouvement. Chacun de ces solos représente en effet une demande adressée au temps : en nous, la raison reconnaît l'exigence du temps, le pouvoir

de la dispersion, le poids des contraintes, la dissémination de toute forme, et pourtant elle lutte toujours contre la perte. Quand Valéry la décrit comme une femme « *dure, debout, l'œil armé et la bouche fermée, comme maîtresse de ses lèvres* », il pense certes à Athéna, à la nécessité de la maîtrise, à l'exaltation du précis et du précieux, de l'exercice et du pouvoir sur soi. À ses danseurs, Daniel Léveillé demande cela, la volonté et la puissance, mais toujours au service de cette figure extrême qu'est la sérénité, l'abandon et, parfaitement perceptible au terme de la chorégraphie, la fragilité.

Je reviens au titre. Ces solitudes sont au pluriel, il y en a plus d'une, ce qui rappelle « *le danseur des solitudes* » de Georges Didi-Huberman faisant l'éloge du grand Israel Galván. Une éthique de la solitude. « *Sculpte sans cesse ta propre statue* », écrivait le philosophe Plotin. L'image est forte, car elle exprime l'idée d'un exercice ascétique : tailler au ciseau, dégager l'essence, enlever l'inutile, parvenir au simple. Si l'expression « *forme du Temps* » est féconde, c'est qu'elle permet de dégager ce rapport entre la décomposition de mouvements parfaits par leur simplicité et l'au-delà projeté par la fixation de la forme. Le regard neutre introduit certes la dimension de la sculpture, le danseur paraissant indifférent à ce qu'il accomplit dans la recherche de cette perfection. Le regard de Proulx, pour ne citer que lui, atteint à cet égard par moments la rigidité d'un masque tendu par l'effort vers l'indifférence. Lorsque nous contemplons les figures parfaites qui se dégagent dans chacun de ces solos, nous accédons à la puissance de l'immobilité : des axes dirigés vers nous, des œuvres qui s'inclinent comme des offrandes, des ralentis qui promettent la libération. Le solo est-il par essence un soliloque ?

La succession de ces morceaux interdit de le penser, car dans cette série un motif est énoncé, il concerne notre rapport commun à ce qui dans l'existence est tension entre recherche de la figure et consentement à la dispersion. Chaque danseur dans sa danse expose une figure particulière de nous-mêmes, un moment temporel d'une vie qui tend vers son unité et sa beauté, tout en sachant qu'elle ne peut les atteindre qu'au risque de la brisure et de la chute. L'austérité est la condition de cet exercice, qui oppose au poids de la dispersion et du non-sens un idéal quasi spirituel. Daniel Léveillé atteint ici le cœur de son art.