

**Poser une main sur la cuisse. Et ne rien faire d'autre.
Correspondance entre Katya Montaignac et Nicolas Cantin**
**Laying a Hand on a Thigh. And Doing Nothing More.
Correspondence between Katya Montaignac and Nicolas Cantin**

Katya Montaignac et Nicolas Cantin

Numéro 78, printemps-été 2013

Danse hybride
Hybrid Dance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69048ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Montaignac, K. & Cantin, N. (2013). Poser une main sur la cuisse. Et ne rien faire d'autre. Correspondance entre Katya Montaignac et Nicolas Cantin / Laying a Hand on a Thigh. And Doing Nothing More. Correspondence between Katya Montaignac and Nicolas Cantin. *esse arts + opinions*, (78), 38–43.

Droits d'auteur © Katya Montaignac et Nicolas Catin, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**Poser une main sur la cuisse.
Et ne rien faire d'autre.**

**Correspondance entre
Katya Montagnac et Nicolas Cantin**



**Laying a Hand on a Thigh.
And Doing Nothing More.**

**Correspondence between Katya Montagnac
and Nicolas Cantin**



Nicolas Cantin, *Belle manière*, 2011.
Photos: Sandra Lynn Bélanger
permission de l'artiste | courtesy of the artist

Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont tellement déjà couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision¹.

Au croisement du théâtre, de la danse et du cirque, Nicolas Cantin appréhende la boîte noire comme une toile vierge. Très visuelles, ses œuvres mettent en scène des objets et, parmi eux, le corps. Épurées et minimales, ses pièces, plus bâtardes qu'hybrides, tendent à construire le spectacle comme un tableau mouvant. Dramaturge de l'espace et du temps plus que créateur de mouvement, il met en jeu avant tout le « vivant » : « L'intime m'intéresse. J'aime par-dessus tout regarder quelqu'un qui ne sait pas qu'il est regardé. J'aime être témoin de cet instant où ça cesse de jouer. Lorsque je te regarde, c'est comme si j'observais un cerf en pleine forêt. La victoire est quelque chose de magnifique, mais étrangement il y a quelque chose qui me touche davantage dans le spectacle de la défaite. Il y a de la beauté dans l'image d'un bateau échoué. Je suis au début de quelque chose. Aujourd'hui, tout ce qui m'intéresse, c'est de voir des personnes qui sont sur scène le plus simplement du monde et qui acceptent que l'on pose un regard sur eux. Et je trouve que c'est déjà beaucoup². »



CLOWN NOIR

K. M. — Dans *Grand singe* (2009), un homme et une femme cohabitent sur scène. Malgré eux, ils incarnent la figure du couple... Et pourtant ce duo (comme les suivants) met en scène deux personnes qui se croisent. Sans éclat. Les élans d'affection d'Anne Thériault avortent systématiquement face à son partenaire qui demeure impassible, tel un mur, dénué de la moindre émotion. Cette absence de réaction constitue sans doute le drame de la pièce.

Leurs actions se répètent comme une routine infernale. Le fait de désactiver le jeu de l'acteur permet de lui laisser davantage de place pour « être » sur scène : « être là sur le plateau, comme assis dans son salon » (Jérôme Bel). Cette absence de projection construit un état de présence qui permet l'irruption du vivant sur scène. Quand Stéphane Gladyszewski s'arrête, Anne continue sans lui de manière absurde. La scène bascule alors et le comique de situation vire au tragique.

Enfin, la pièce se clôt sur une ambiguïté malsaine : ce couple quasi édenique (enfantin, naïf et innocent) s'enduit les corps de peinture noire, induisant l'idée de la souillure et laissant alors la scène apparaître comme un terrain de jeu dévasté.

The painter does not paint on an empty canvas, nor does the writer write on a blank page, but the page or canvas is already so loaded with pre-existing, pre-established clichés that it is first necessary to erase, clean, flatten, or even shred in order to let in a breath of air from the chaos that brings us vision.¹

Situated at the intersection of theatre, dance, and circus, Nicolas Cantin sees the black box as a virgin canvas. Extremely visual, his works *stage* objects, among them, the body. Clean and minimal, and more bastard than hybrid, his pieces tend to construct performance as a kind of moving tableau. More a dramaturge of time and space than a creator of movement, he above all foregrounds the “living”: “I’m interested in the intimate. More than anything, I like to look at people who are unaware they are being observed. I like to witness that instant in which acting ceases. When I look at you, it’s like observing a deer in the middle of the forest. Victory is a magnificent thing, but, strangely, there is something even more moving in the spectacle of defeat. There is beauty in the image of a boat run aground. I’m at the beginning of something. Today, all that interests me is seeing people on stage in the simplest of ways, people who allow our gaze to fall on them. And I think that that is already a great deal.”²

BLACK CLOWN

K. M. — In *Grand singe* (2009), a man and a woman share the stage. Despite themselves, they personify a couple... And yet this duo (like those to follow) depicts two people who simply cross paths. Without fuss. Anne Thériault’s surges of affection are systematically thwarted in face of a partner who remains as impassive as a wall, stripped of the slightest emotion. This absence of reaction constitutes the real drama of the piece.

Their actions repeat like an infernal routine. Disengaging the actors from their performance allows more space for “being” on stage: “being present on the set as if one were sitting in one’s own living room” (Jérôme Bel). This lack of projection creates a state of presence, which in turn permits the “living” to erupt on stage. When Stéphane Gladyszewski stops, Anne absurdly continues without him. The scene thus shifts dramatically, with the comic taking a tragic turn.

Finally, the piece draws to a close in unsettling ambiguity: the near-Edenic couple (childlike, naïve, and innocent) smear their bodies in black paint, conjuring the idea of eternal sin, with the stage evocative of a playground in ruins.

BLANK PAGE

N. C. — An encounter is what *Grand singe* is for me. An encounter between Anne and Stéphane. An encounter between actors and audience. And an encounter, perhaps, between the actors and the show itself. *The show obviously being the mask behind which I hide.*

And all of this occurs through the performance. The performance to which the actors give themselves is simple—primary—and has a rudimentary alphabet; a performance that does not deceive but that slowly slides towards the tragic. In other words, in *Grand singe*, we see two people who will be taken in by their own performance and be swallowed by the spectacle itself.

I’m glad that you mentioned *the eruption of the “living” on stage*. I think this is what I’m obsessively seeking in everything I do. When I started work on *Grand singe*, I began with a blank page. This blank page was an empty space in which two people (in this case a man and a woman) would have to exist. The show began from this simple starting point. My aim was to make something exist on stage with only the bare essentials. By reducing the spectacle to its simplest form, I hoped that the emptiness would act as a showcase (or as an enlightener) for Anne and Stéphane. It was like emptying a house of

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 192.

2. Nicolas Cantin, texte de présentation de *Grand singe* (2009).

1. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is Philosophy?*, trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 204.

2. Nicolas Cantin, presentation text for *Grand singe* (2009) (Own translation).

PAGE BLANCHE

N. C. — Une rencontre, voilà ce qu'est pour moi *Grand singe*. Une rencontre entre Anne et Stéphane. Une rencontre entre les interprètes et le public. Et une rencontre aussi, peut-être, entre les interprètes et le spectacle lui-même. *Le spectacle étant bien évidemment le masque derrière lequel je me cache.*

Et tout cela passe par le jeu. Ce jeu auquel ils se livrent est simple – primaire, à l'alphabet rudimentaire; un jeu qui n'est pas dupe, mais qui lentement va glisser vers une dimension tragique. En d'autres mots, dans *Grand singe*, on voit deux personnes qui vont se (faire) prendre à leur propre jeu et se faire avaler par le spectacle lui-même.

J'aime quand tu parles de *l'irruption du vivant sur scène*. C'est, je pense, ce que je cherche de façon obsessionnelle dans tout ce que je fais. Quand j'ai commencé à travailler sur *Grand singe*, je suis parti d'une page blanche. Ma page blanche était un espace vide dans lequel allaient devoir exister deux personnes, en l'occurrence un homme et une femme. Le spectacle partait de ce simple point de départ. Mon but était de faire exister quelque chose sur scène en ne gardant que le strict nécessaire. En réduisant le spectacle à sa plus simple expression, je souhaitais que le vide agisse comme un écrin (ou comme un révélateur) sur Anne et Stéphane. C'était comme de me débarrasser des meubles dans une maison. En ouvrant l'espace, en le libérant de ce qui l'encombre, j'ouvrais du même coup mon regard et ainsi donc, celui du spectateur.



L'IRRUPTION DU VIVANT

K. M. — L'irruption du vivant sur scène consiste, paradoxalement, à vider l'espace plutôt qu'à le remplir : laisser vivre une action sur scène, tout simplement, et laisser le temps respirer. Plutôt que de construire et d'ériger, il s'agit, au contraire, d'ôter, de défaire, d'extraire, de se détacher, de se reculer : pour laisser les choses advenir par elles-mêmes en leur laissant « un temps » (le temps de l'installation est important, d'où l'idée d'un *effet*). Alors soudain, parfois, quelque chose de l'ordre du « vivant » surgit sur scène, échappe au spectacle et le fonde en même temps.

Pour cela, il s'agit de créer un cadre, un espace, une temporalité, plutôt que de les remplir. Par exemple, une action dans *Grand singe* consiste à poser une main sur la cuisse. Et ne rien faire d'autre. La durée suggère plus qu'elle ne « représente ». Cela pourrait paraître simple et abstrait, ou, tout simplement, anodin et quotidien. Et pourtant, la situation induit toutes sortes de sens. Le choix de ne pas préciser (ou éclaircir) le geste permet de démultiplier les sens possibles. La situation s'ouvre alors comme une énigme à compléter selon l'imaginaire de chacun. Pour le public, cela nécessite un regard actif, prêt à remplir lui-même les creux, les trous, les vides.

furniture; suddenly, by opening up the space, by freeing it of encumbrances, I simultaneously opened my gaze, and thus that of the audience.

THE ERUPTION OF THE LIVING

K. M. — The eruption of the living on stage consists, paradoxically, of emptying rather than filling the space: of quite simply allowing an action to live on stage and giving it time to breathe. Quite the reverse of constructing or building up, it is rather a question of taking away, undoing, extracting, detaching, stepping back: of allowing things to come to pass on their own by granting them “time” (installation time is important, hence the idea of an *effect*). Then, sometimes, something of the “living” will suddenly materialize on stage, escaping from the spectacle, while establishing it at the same time.

For this to happen, one must create a frame, a space, and temporality, rather than a tangible representation. For example, one of the actions in *Grand singe* consists of laying a hand on a thigh. And doing nothing more. Its duration suggests more than it “represents.” This may seem simple and abstract, or altogether anodyne and ordinary, yet the situation raises all sorts of interpretations. The choice not to explain (or clarify) the gesture allows for a range of possible meanings to proliferate. The situation thus becomes an enigma to be solved by the imagination of each individual. This requires active observation on the part of the audience, a readiness to fill in the holes, furrows, and voids for themselves.

THE UNNAMED

N. C. — *Laying a hand on a thigh. And doing nothing more.*

This sums up quite well what I'm trying to do.

Laying a Hand on a Thigh. And Doing Nothing More.

I think this phrase encapsulates my whole project. Capturing the living. I'm almost ashamed to say it, given the impossibility of the project to which I've dedicated myself. But that's what makes it beautiful—and moving at the same time. My work is in some ways a return to *prehistory*. To what was there before history. I like the idea of returning to something raw, archaic. To something *unnamed*. That's the project.

GAPING ABSENCE

K. M. — *Belle manière* (2011): again a man and a woman, again the absence of a relationship. Each of them acts without an awareness of the other. The figure of the duo thus splits in an aesthetic of rupture, disequilibrium, and collapse. The stage becomes a place of chaos in which actions resonate in the void. They have no echo, no solution. The actions are performed without purpose. The absence of logic and resolution simultaneously lend the play a comical, moving, and profoundly tragic aspect.

Ashlea Watkin thrashes about and sings call-and-response songs. Without response. Normand Marcy's presence resonates like a void, an absence. A gaping absence. Is the presence of an absent being not worse than absence itself? He is both there and absent at the same time. He sees but perceives nothing. The opposite of a Prince Charming: heavy, static, clumsy, shady, lost. He does nothing, trying neither to act nor respond. He is merely there, as if he'd been set down on stage along with the other objects. He is there but could be anywhere else. The world revolves around him without any reaction on his part. He absorbs. Above all, he reflects a state: of being rather than doing. *Being there, but doing nothing.*

L'INNOMMÉ

N. C. — *Poser une main sur une cuisse. Et ne rien faire d'autre.*
 Cette phrase résume bien ce que j'essaie de faire.
 Poser une main sur une cuisse. Et ne rien faire d'autre.

Je pense que dans cette phrase il y a tout mon projet. Capter le vivant. J'ai presque honte de le dire tellement le projet auquel je me livre est impossible. Mais c'est ce qui fait qu'il est beau. Et pathétique à la fois. Mon travail est en quelque sorte un retour à la préhistoire. À ce qu'il y a avant l'histoire. J'aime l'idée de revenir à quelque chose de brut, d'archaïque. À quelque chose d'innommé. Voilà le projet.



L'ABSENCE BÉANTE

K. M. — *Belle manière* (2011) : encore un homme et une femme, encore une absence de relation. Chacun fonctionne sans avoir conscience de l'autre. La figure du duo se fissure alors à travers une esthétique de la faille, du déséquilibre et de l'effondrement. La scène devient un terrain de jeu chaotique où les actions résonnent dans le vide. Elles n'ont pas d'écho, pas d'issue. Les actions s'exécutent sans but. Cette absence de logique et de résolution donne à la pièce un côté à la fois drôle et pathétique, profondément tragique.

Ashlea Watkin se démène et chante des chansons à répondre. Sans réponse. La présence de Normand Marcy résonne comme un vide, comme une absence. Une absence béante. La présence d'un être absent n'est-elle pas pire que l'absence elle-même ? Il est là et absent en même temps. Il voit mais ne regarde rien. Tout le contraire du prince charmant : lourd, statique, gauche, paumé, glauque. Il ne fait rien, ne cherche pas à agir ni à répondre. Il est juste là, comme posé sur la scène. Parmi d'autres objets. Il est là comme il pourrait être ailleurs. Le monde tourne autour de lui sans qu'il réagisse. Il absorbe. Il s'agit avant tout d'un état. Être plutôt que faire. *Être là, mais ne rien faire.*

SOLITUDES

N. C. — Je ne travaille jamais avec l'idée du duo (pour *Grand singe* ou pour *Belle manière*) ou du quatuor (pour *Mygale*). J'aime plutôt l'idée de travailler avec des personnes. Ça fait toute une différence dans mon esprit de penser l'addition (1+1 ou 1+1+1+1) plutôt que de penser directement le deux ou le quatre.

Je travaille avec des solitudes. Des solitudes que je mets ensemble. Ce que nous sommes, dans la vraie vie, selon moi. Ce qui me fait penser à cette phrase : *deux parallèles se rencontrent à l'infini*. C'est l'espace entre deux personnes qui va nourrir la rencontre. L'espace entre deux personnes m'intéresse. C'est l'espace premier. Celui qui me fait réfléchir et me questionner. Quand tu mets côte à côte deux photos très différentes et que tu te mets à les regarder, ton imaginaire commence à construire toutes sortes d'associations entre ces deux photos. Et, miraculeusement,

SOLITUDES

N. C. — I never work with the idea of the duo (for *Grand singe* or for *Belle manière*) or the quartet (for *Mygale*). I prefer the idea of working with people. To my mind, thinking of addition (1+1 or 1+1+1+1) rather than of two or four makes all the difference.

I work with solitudes. Solitudes that I put together. For me, this is what we are in real life. It makes me think of the phrase *two parallel lines meet in infinity*. It is the space between two people that nourishes the encounter. And it is the space between two people that interests me. It is the primary space. It makes me think, makes me question myself. When you look closely at two very different photos placed side by side, your imagination not only begins to create all kinds of associations between them, but also, miraculously, to produce other images based on them. That's what I try to do by means of living material.

As for the relationship, I don't like forcing it. In my plays, one sees people who don't seem to act together. They are strangers to one another in some ways. But for me it's about an encounter, even if the encounter doesn't take place according to established codes. There is something resembling the connection that might exist among a family of tigers. Seemingly indifferent to each other, but together. Escaping the codes, our human codes.



THE TROUBLE WITH THE INTIMATE

K. M. — Rather than creating bonds, your creatures seem to meet without noticing each other. At the same time, paradoxically, this absence of relationship actually creates one: a strange relationship, shaky, even dysfunctional. When you speak of an encounter, I believe it takes place between the public and the characters, rather than among the characters themselves. In fact, it is the spectators who fill in the holes with their imaginations, who create a connection, a space, a "being together" between themselves and the performance.

It seems to me that a new element is appearing in your work in the form of a secret (whether real or fictive) delivered on stage. This brings the notion of intimacy to the stage in a different way. In *Mygale* (2012), the performer's detachment makes his testimony even more poignant. A kind of unbearable lightness of being...

In the end, you erase all traces of heroism, which makes the actors endearing, vulnerable, laughable, and tragic at the same time. And you stretch time so that the audience practically shares the experience of the characters' daily lives, thus becoming part of their intimacy. In this way, for the time of the performance, the viewer seems to live together with the characters.

à produire d'autres images à partir de ces deux premières. C'est ce que je cherche à faire à partir du vivant.

Concernant la relation, j'aime ne pas la forcer. On voit dans mes pièces des personnes qui semblent ne pas agir ensemble. Elles sont d'une certaine manière étrangères les unes aux autres. Mais il s'agit selon moi d'une rencontre, même si la rencontre n'a pas lieu selon les codes. Il y a quelque chose qui ressemble au lien qui peut exister dans une famille de tigres. Apparemment indifférents les uns aux autres, mais ensemble. Échappant aux codes, à nos propres codes d'humains.

LE TROUBLE DE L'INTIME

K. M. — Tes créatures semblent en effet se croiser sans se voir plutôt que de tisser des liens entre elles. Cependant, cette absence de relation en crée une, paradoxalement : une relation étrange, boiteuse, voire dysfonctionnelle. Quand tu parles de rencontre, je crois qu'elle se déroule davantage entre le public et le personnage qu'entre les personnages eux-mêmes. C'est en effet le spectateur qui comble les trous avec son imaginaire et qui tisse un lien, un espace, un « être ensemble », entre lui et la représentation.

Il me semble qu'un nouvel élément apparaît dans ton travail à travers la confiance livrée sur scène (qu'elle soit réelle ou fictive). Cela amène autrement la notion d'intimité sur scène. Dans *Mygale* (2012), le détachement du performeur rend son témoignage d'autant plus poignant. Une espèce d'insoutenable légèreté de l'être...

Enfin, tu gommés toute trace d'héroïsme, ce qui rend tes interprètes à la fois attachants, vulnérables, risibles et tragiques. Et tu étires le temps pour que le public partage quasiment l'expérience de leur quotidien et donc une part d'intimité. Le spectateur semble ainsi cohabiter, le temps de la représentation, avec tes personnages.

UNE VOIX

N. C. — Il n'y a pas de créatures.

Il n'y a pas de personnages.

Il y a des personnes.

J'y tiens, à cette idée de personnes.

Tu as raison quand tu dis qu'un nouvel élément apparaît dans mon travail. À la fin de *Mygale*, il y a un enregistrement que tout le monde écoute. Les interprètes sur scène et le public. C'est comme ça que le spectacle finit. Avec quelqu'un qui parle d'amour. J'aime l'idée qu'à la fin de ce spectacle, il ne reste sur scène que cette personne qui parle à travers ce radiocassette. Rien qu'une voix. Je m'avance sur un nouveau terrain. Enregistrer l'intimité. Dans mon travail, cette intimité passait jusque-là par le corps. Elle passe maintenant par le langage. Et c'est vrai que cela prend le chemin de la confiance.

Depuis un moment, je commence à me poser de nouvelles questions. Comment mettre des mots sur ce qui se passe à l'intérieur ? Comment enregistrer des fragments de la vie intime d'une personne en passant par la parole ? Avec Michèle Febvre³, j'ai choisi de puiser dans son passé. En passant par la petite fille qu'elle était, en enregistrant et en réactivant cette mémoire vive, je me situe à l'endroit d'une parole essentielle qui puise à même la source.

Dans ce travail, je ne cherche pas une parole raisonnée (l'idée n'est pas de faire parler la bibliothèque, ni de faire du théâtre). Je cherche,

3. Nicolas Cantin travaille actuellement avec Michèle Febvre dans le cadre d'un laboratoire intergénérationnel lancé et dirigé par Katya Moutagnac. Le fruit de cette rencontre a donné lieu à un solo qui sera présenté à la fin de 2013.

A VOICE

N. C. — There are no creatures.

There are no characters.

There are people.

I insist on this notion of people.

You're right when you say that a new element is appearing in my work. At the end of *Mygale*, there's a recording that everyone—the actors on stage and the audience—listens to. It's how the show ends. With someone talking about love. I like the idea that all that's left on stage at the end is this person speaking through a radio-cassette player. Nothing but a voice. I'm moving into new territory here. Recording intimacy. In my past work, this intimacy was expressed through the body. Now it passes through language. And it's true that this takes the path of a confession.

For a while now, I've been asking myself new questions. How to put what happens inside into words? How to record fragments of a person's intimate life in words? With Michèle Febvre,³ I chose to dig into her past. By working through the little girl she once was and by recording and reactivating a living memory, I connected with a vital discourse that draws from the same source.

In this work, I wasn't looking for reasonable language (the idea isn't to make a library speak, nor to make theatre). Instead, I was looking for subtle language that could make itself heard at the heart of what is most intimate, most necessary to express.



NO MORE ACTING?

K. M. — In *Mygale*, Peter James seems not to act, to act no more, to have stopped acting. Through a kind of raw presence, free of projection, the slightest (micro)movement takes on incredible importance. For example, standing on stage in a *natural* way. When Peter stands, with his back to the audience, a quasi-sublime sensation stirs in us, making us feel that we aren't really there (despite being in the theatre...). I like to see people standing naturally on stage, just as one stands in ordinary life, without stiffening the back or flexing the muscles, without "neutralizing" one's posture like many contemporary dancers who—at worst—do so almost naturally they have been "trained" so much. Nevertheless... can we really put people on stage as they really are, without them fatally becoming "characters?" Does the mere fact of being on stage not make a travesty of presence? *Is this the projection of my fantasy as a viewer?* Hence, perhaps, the very peak of theatre, its limit (or wager) lies somewhere between the true and the false, between the effect of the real and the credible.

3. Nicolas Cantin worked with Michèle Febvre as part of an intergenerational laboratory created and directed by Katya Moutagnac. This meeting gave rise to a solo piece that will be presented at the end of 2013.

plutôt, une parole fragile qui ferait entendre sa voix au cœur de ce qu'elle a de plus intime et de plus essentiel à dire.

NIE PLUS JOUER ?

K. M. — Dans *Mygale*, Peter James semble ne pas jouer, ne plus jouer, s'arrêter de jouer. À travers cette espèce de présence à l'état brut, sans projection, le moindre (micro)mouvement prend une dimension incroyable. Par exemple : se tenir debout sur scène de manière *naturelle*. Quand Peter se tient debout, de dos, surgit alors cette sensation, quasi sublime, d'avoir l'impression de ne pas être là (alors qu'on est pourtant au théâtre...). J'aime voir des gens debout sur scène comme on est debout dans la vie, sans raidir le dos, ni gagner les muscles, sans « neutraliser » sa posture à la manière du danseur contemporain typique qui – le pire – le fait presque naturellement tellement il a été « formaté ». Cependant... Peut-on réellement mettre sur scène des personnes telles qu'elles sont sans qu'elles deviennent, fatalement, des « personnages » ? Est-ce que le simple fait d'être sur une scène ne travestit pas la présence ? *Est-ce là la projection de mon propre fantasme de spectatrice ?* D'où, peut-être, le comble du théâtre et la limite (ou le jeu) entre le vrai et le faux, entre l'effet de réel et le crédible.

MALADIE

N. C. — J'ai une tendresse particulière pour *Mygale*. Pour moi, cette pièce agit en rupture avec mes pièces précédentes. Ou dans la continuité, c'est selon. Elle va (je pense) plus loin, plus profondément dans l'intime. D'une façon plus radicale, plus sèche. Je trouve qu'elle me ressemble. D'une certaine manière, je suis heureux que cette pièce divise. Avec *Mygale*, j'ai franchi la limite. Ma limite. Je me suis positionné à un endroit inédit chez moi jusqu'alors : ne pas chercher à être aimé. Je pense que chacune de mes pièces est un échec. C'est ce qui rend le travail passionnant. Fragile. Délicat. Et fort.

À un moment donné, il faut faire le deuil du public (de ses attentes – de son regard). Pour oser plonger. Cette chose imparfaite que je crée et que l'on appelle un spectacle, je la vois comme une maladie. Et cette maladie ne demande pas la permission de vivre. Elle prend la place qui lui est nécessaire. Elle agit en réaction à son environnement. Chaque maladie est selon moi une réaction à un manque d'amour. Et si l'on peut dire la même chose d'un spectacle, je trouve que c'est une formidable vision poétique qui s'ouvre à nous.

Katya Moutaignac crée depuis 1998 des « objets dansants non identifiés », souvent *in situ*, et signe régulièrement depuis 2007 la direction artistique des projets de *La 2^e porte à gauche*. Elle collabore de plus en plus en tant que dramaturge avec de nombreux chorégraphes. Elle poursuit présentement un doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM, enseigne l'esthétique de la danse et écrit pour différentes revues. Elle est auteure d'un livre sur Joséphine Baker et coauteure d'un ouvrage sur *Danse-Cité*. **Nicolas Cantin** est un artiste hybride, formé en théâtre, qui enseigne le clown et le jeu masqué et crée des « objets chorégraphiques » : *Grand singe* (2009), *Belle manière* (2011) et *Mygale* (2012). Il signe un spectacle à la Tohu, ainsi que la mise en scène de *Patinoire*, un solo pour Patrick Léonard (Les 7 doigts de la main), et collabore également avec *La 2^e porte à gauche* (9 1/2 à part. en 2009 et *Danse à 10* en 2011) et Frédéric Gravel.



ILLNESS

N. C. — I have a special fondness for *Mygale*. For me, this play diverges from my earlier work. In a sense, it is a continuation, as (I think) it goes further, more deeply—more radically, more explicitly—into intimacy. I think it resembles me. In some ways, I'm happy this play divides people. With *Mygale*, I pushed back the limits. My limits. I put myself in a place I hadn't been before: I wasn't looking to be loved. I think each of my plays is a failure. That's what makes the work passionate. Fragile. Delicate. And strong.

At some point, one has to come to terms with the public (with its expectations—its gaze) in order to dive into something new. I see this imperfect thing I create, the thing we call a show, as an illness. And this illness doesn't ask permission to exist. It takes the space it needs. It acts by reacting to its environment. For me, every illness is a reaction to a lack of love. And if one can say the same thing of a show, I think a powerful poetic vision reveals itself to us.

[Translated from the French by Peter Dubé]

p. 43: Nicolas Cantin, *Grand singe*, 2009.

Photo: Simon Couturier, permission de l'artiste | courtesy of the artist

p. 40 & 42: Nicolas Cantin, *Mygale*, 2012.

Photos: Rodolphe Gonzales [p. 40] & Alexandre Pilon-Guay [p. 42], permission de l'artiste | courtesy of the artist

Katya Moutaignac has, since 1998, created "unidentified dancing objects," often *in situ*, and has regularly overseen the artistic direction of projects for *La 2^e porte à gauche* since 2007. Increasingly, she works as a dramaturge with a number of choreographers. She is pursuing a doctorate in the study and practice of the arts at UQAM, teaches dance aesthetics, and writes for various journals. She is the author of a book about Joséphine Baker and co-author of a work on *Danse-Cité*. **Nicolas Cantin** is a hybrid artist trained in theatre. He teaches clowning and masked performance and creates "choreographic objects," including *Grand singe* (2009), *Belle manière* (2011), and *Mygale* (2012). He created a show at *la Tohu*, as well as staging *Patinoire*, a solo show for Patrick Léonard (of *Les 7 doigts de la main*). He also collaborates with *La 2^e porte à gauche* (9 1/2 à part in 2009 and *Danse à 10* in 2011) and Frédéric Gravel.