

## Portraits dansés

*Danseur de Colum McCann*, Traduit de l'anglais par Jean-Luc Piningre, Belfond, 371 p.

*MW* de Dominique Fourcade, Mathilde Monnier et Isabelle Waternaux, P.O.L., 64 p.

Martine Delvaux

---

Number 199, November–December 2004

Rêveries du corps : de métamorphoses en mutations

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18955ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Delvaux, M. (2004). Portraits dansés / *Danseur* de Colum McCann, Traduit de l'anglais par Jean-Luc Piningre, Belfond, 371 p. / *MW* de Dominique Fourcade, Mathilde Monnier et Isabelle Waternaux, P.O.L., 64 p. *Spirale*, (199), 35–36.

# PORTRAITS DANSÉS

## DANSEUR de Colum McCann

Traduit de l'anglais par Jean-Luc Piningre, Belfond, 371. p.

## MW de Dominique Fourcade, Mathilde Monnier et Isabelle Waternaux

P.O.L., 64 p.

**C**OMMENT représenter le corps du danseur? Comment le saisir, l'arrêter, sans l'empêcher de danser? Comment raconter la vie du danseur, en dessiner le mouvement, la fugacité? Comment en respecter le silence? Que savons-nous de la danse, de ce qu'elle nous dit, des récits qu'elle recèle? Que nous montre-t-elle? Le très visible de la danse, le tout visible, nous donne-t-il à voir de l'invisible?...

### Pirouettes

En exergue à son roman, *Danseur*, l'écrivain irlandais Colum McCann choisit un passage de William Maxwell : « *Ce que nous — moi, du moins — qualifions sans hésiter de souvenir, à savoir un instant, une scène ou un fait, liés à un support qui les sauve de l'oubli, est en réalité une forme de récit qui, en pensée, se poursuit sans arrêt, et qui change souvent avec la narration. La vie comporte trop d'émotions et d'intérêts contraires pour être acceptée comme un tout, et sans doute le travail du narrateur consiste-t-il à arranger les choses pour arriver à ce but. Quoi qu'il en soit, chaque fois que nous parlons du passé, nous mentons comme nous respirons.* »

McCann raconte la vie du danseur Rudolf Nouréïev : il fait de lui un personnage. Du petit garçon Rudi qui danse à l'hôpital devant des soldats alités après la guerre, jusqu'à l'idole Nouréïev, ce « *mythe vivant* » sur lequel « *tout le monde a sa petite histoire [...], plus choquante que la précédente — et probablement fausse* », l'écrivain retrace les voyages du danseur étoilé depuis Oufa, sa ville natale, jusque sur les scènes de Paris, de Londres, de New York où il connaît un succès fou. Au théâtre, dans ses résidences, dans les vapeurs de la drogue ou de l'amour, entre les murs du *Studio 54* et partout entouré de stars et de luxe, le récit que raconte McCann, cette vie du célèbre danseur, est autant histoire que mystification. La narration tourne autour de Nouréïev, elle tourbillonne, elle le traque sans jamais le trouver. Insérée dans l'histoire, dans la biographie, la danse devient la part de fiction, à la manière de la définition qu'il en donne : danser, c'est « *ouvrir les fenêtres du corps et bâtir le mystère là-dessus* ».

C'est ainsi que McCann, pour découvrir Nouréïev, fait parler sa sœur, son professeur de danse, ses amis, ses amants et le danseur lui-

même, multipliant les narrateurs pour offrir de multiples points de vue, rappelant ainsi le regard de spectateurs qui ne peuvent que capturer l'éclair de celui qui évolue devant eux. Car ce n'est jamais qu'un angle, un effet d'ombre et de lumière, une image fuyante que le regard aura su saisir. Un peu comme les listes qui ouvrent et ferment le roman — la liste des objets lancés sur la scène au cours de la première saison de Nouréïev à Paris et celle des objets mis aux enchères après sa mort —, les narrateurs de McCann sont autant de perspectives sur le danseur servant le travail d'une biographie qui se refuse. Ainsi, à un jeune homme qui lui dit qu'il souhaite écrire sa vie, le personnage Nouréïev réplique : « *Il veut écrire ma biographie, et qu'est-ce que je lui réponds — qu'il pue l'ail, que c'est une merde, un gras-double, qu'il a la cervelle en bouillie, que sa place l'attend déjà au musée des Connards. Quand j'ai eu fini de bien lui expliquer ça (!), il m'a dit que je serais beaucoup plus agréable si je tenais ma langue et si j'écoutais ce qu'on me disait. J'ai répliqué que, en effet, j'avais hâte de crever.* » La biographie tue, suggère McCann à travers son héros. La biographie, comme l'autopsie, ne peut se faire que sur un corps qui n'est plus en vie. Que reste-t-il donc comme *technè* du souvenir, comme mnémotechnie? Comment raconter le passé sans l'embaumer?

« *Un danseur, s'il est bon, il faut qu'il chevauche le temps* », dit Nouréïev sous la plume de McCann. Et comment s'opère une telle chevauchée sinon par l'entremise de témoins, d'autres regards et d'autres voix que celles du sujet raconté? C'est, on dirait, ce que l'auteur de *Danseur* veut montrer. La vie du danseur — mais aussi la vie tout court — ne peut être résumée par une parole unique, monologique, qu'il s'agisse de celle du sujet qui danse ou d'un autre qui l'observe. Seule une polyvalence de regards et de voix lui permet d'exister par l'écriture, pour la pérennité. Est-ce là ce que suggère McCann quand il place les pensées suivantes dans l'esprit de la partenaire et grande amie de Nouréïev, Margot Fonteyn? « *Quand elle était petite fille, personne ne lui avait dit ce que serait la vie d'une danseuse, et même si elle avait su elle n'aurait pu comprendre qu'elle pouvait être vide et si pleine à la fois, percevoir cet écart entre le sentiment de soi et le regard des autres, au point que les deux facettes, foncière-*

*ment opposées, devaient être sans cesse accordées, et il fallait jongler, ne jamais lâcher l'une pour l'autre.* »

Si McCann représente Nouréïev, c'est en le faisant danser, en le décrivant comme ce danseur perpétuellement écarté entre le sentiment qu'il a de lui-même et le regard que les autres posent sur lui. Qui est donc Nouréïev? Personne ne le sait. Et le savait-il lui-même? Existait-il autrement qu'à travers ce qu'il était pour d'autres que lui? N'est-ce pas là la condition de toute biographie? Désormais, nous montre McCann, seules restent les traces d'une vie qui traduisent le passage du personnage et viennent tisser un semblant de biographie, quelque chose comme un mouvement, « *une dernière pirouette dans l'entrée et il était parti* ».

### Absence

Disparition perpétuelle, et nécessaire, du danseur? C'est cette « *sorte d'état d'absence au monde* » que décrit Dominique Fourcade dans le texte qui accompagne une série de photos de la danseuse Mathilde Monnier, photos prises par Isabelle Waternaux et publiées sous le titre *MW*. Le liminaire décrit le contexte : une séance de photos a eu lieu en mars 2001, d'une durée de deux heures, au cours d'un après-midi. Monnier a improvisé dans un périmètre restreint, en arc de cercle contre le mur de fond d'un studio, sur une longueur de quatre mètres avec un rayon de deux mètres quatre-vingts. Waternaux a pris quatre-vingt-dix-neuf photographies. Le temps séparant une photo d'une autre variait de une à deux secondes à quatre ou cinq minutes. Monnier a dansé sans interruption pendant que Waternaux rechargeait l'appareil. Elle n'a jamais posé. Dominique Fourcade, quant à lui, témoin secondaire de cette expérience, a rédigé un texte durant l'été 2001, texte qui vient se frapper, vers sa fin, à la fulgurance du 11 septembre. Tel est le théâtre décrit par Fourcade : « *Éclairage diurne, ciel de Paris, venant de la verrière sud sur la gauche, barres de néon à droite. En silence.* »

Comme McCann le fait pour Nouréïev, Isabelle Waternaux écrit le corps de la danseuse Mathilde Monnier, mais cette fois par le biais de la photo. Comme le romancier, aussi, elle imprime des traces, travaille à saisir l'insaisissable. Monnier, nue, improvise, ne s'arrête



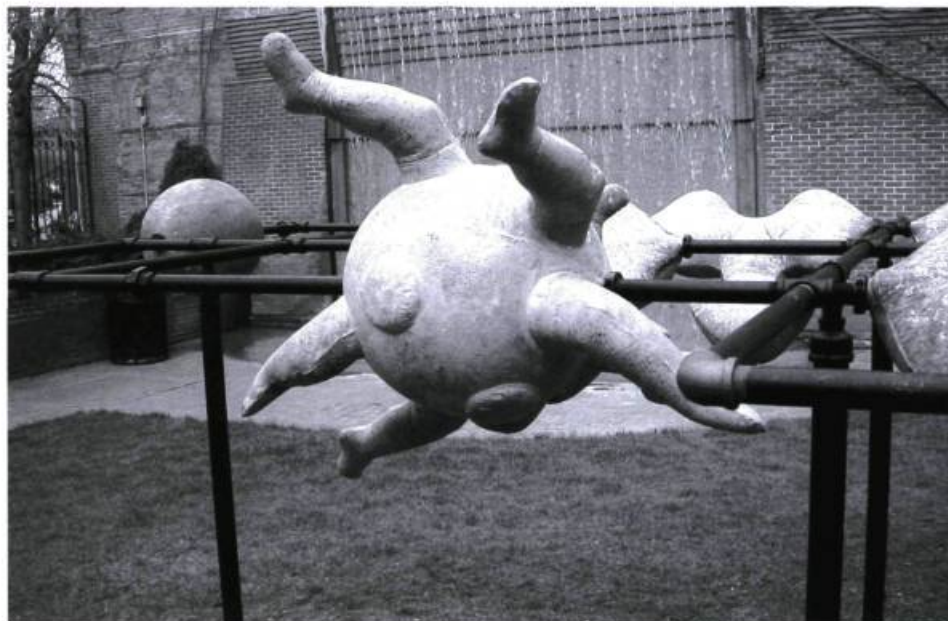
jamais. Et qu'est-ce qu'on voit? Que reste-t-il du regard de Waternaux, de la relation entre la photographe et son sujet? Que devient la photographe devant celle qui danse nue? « *M nue W devenait impensable, invivable, invisible même.* » Les mouvements de Monnier « *ne peuvent supporter de témoin* » mais ils « *ne sauraient avoir lieu, ou être poussées si loin ni durer à ce point, sans témoin* ». Waternaux photographe, en fait, ne voit pas. Son regard ne peut pas se poser sur Monnier pour la saisir, l'arrêter. Elle ne peut raconter. Ne reste que ce qui reste, des clichés comme une vaine tentative d'attraper, une image qui n'est jamais reposée, déposée.

### Nudité

Waternaux et Monnier ne se souviennent pas d'avoir parlé durant la séance de photos. « *Absen [tes] au monde* », elles ne se sont pas vues, ne se sont pas entendues. Chacune était en elle-même, et pourtant, souligne Fourcade, il ne s'agissait pas de solos car « *un solo suppose une distance d'avec la danse, même infime — ici il n'y en a pas* ». Nudité de la présence qui s'oppose à la performance d'un moi habillé, prêt à être regardé, vêtu pour le regard de l'autre. C'est « *la nudité, comble de l'étrangeté, [qui] a permis de se recentrer* », « *comme si chacune des deux, la danse, la photographie, avait saisi que l'autre lui permettait de s'exposer et de se comprendre* ». « *Le NU est au UN dans un rapport de renversement analogue à celui du M par rapport au W.* »

Fourcade voit en Waternaux le renversement de Monnier : le W est un M renversé. Il est l'*alter ego*, le contraire du même, à la fois le contraire et le même. Et c'est la nudité du corps qui permet à ce renversement de s'effectuer. Car, pour Monnier, suggère Fourcade, « *la nudité signifiait aussi être aussi présente que possible, entrer dans une écriture précise comme elle ne l'avait jamais risqué auparavant, être présente jusqu'à la dissolution de soi (ou absence), et c'est seulement à ce stade que W peut être le renversement de M.* »

Le repli sur soi, à travers le sans-cesse du mouvement, relève de ce renversement. L'improvisation, le corps nu qui se meut sans interruption, cet inédit, a mis Monnier « *au défi de découvrir ce quelqu'un d'autre qui est elle* ». Elle crée une histoire nouvelle, inconnue d'elle, sans hésitation, emportée. Sa vie est improvisée : « *Improviser pour être moins étrangère à soi-même en danseuse, en photographe (en écrivain).* » Mais improviser aussi « *sans se connaître* », pour se connaître plus, pour ne pas se connaître, pour se voir dans l'aveuglement : « *La nudité a obligé à cela, et même a obligé à cet aveuglement (notre propre corps nous aveugle).* » Alors, que voit-on dans cette série de photos?



Stephen Schofield, *Swell*, 2002, détail de l'installation, Toronto Sculpture Garden, acier, ciment polymérisé, polyuréthane.

Est-ce une danseuse qui est représentée? Est-ce l'œuvre de la danse? Qui sont donc, ici, Isabelle Waternaux et Mathilde Monnier? Qu'est-ce que Waternaux a vu de Monnier? Que nous amène-t-elle à voir, à imaginer?

Corps coupé, corps découpé : côtes saillantes, muscles étirés, dos cambré, bras croisés... La tête de Monnier se penche vers le sol dans des pleurs ou une prière. Une main, une épaule, un bras tout contre le mur, qui pousse pour le faire tomber. C'est le poids du monde porté sur le dos. Et parfois, on dirait un escargot. Le corps de Monnier est une toile de douleur, de torture, de lamentation tout autant que de douceur, de jeu, de célébration. La nudité du corps, son organicité, invoquent le jour, l'origine, la sexualité. Mais à travers la transparence de la peau, la résurgence du squelette fait apparaître le spectre de la maladie, celui aussi des déportés. Ailleurs encore, au détour d'une page, une image se révèle comme le reflet de milliers de nus (tableaux, photographies, publicités) d'ores et déjà posés. On ne sait plus s'il y a, de fait, origine ou originalité. Tout, ici, est dansé et Monnier n'est plus Monnier.

Et qu'en est-il de Dominique Fourcade, tiers exclu inclus de cet événement, qui se tient à l'extérieur du cercle de l'intimité pour écrire autour de l'image? Pour l'écrivain aussi, l'expérience est menée jusqu'à la dissolution de soi, jusqu'à sa perte, comme en témoignent les intervalles autobiographiques qui viennent interrompre sa lecture des photos, bribes poétiques du journal intime d'un sujet inconnu, inconnu, radicalisé dans son absence. Fourcade nu, lui aussi, dans l'« *été osseux* », douloureux, brûlant des feux d'une douleur à venir, et qui se demande, à travers Emily Dickinson : « *What*

*would the/Either be* »... Ces intervalles sont autant de restes qui rendent compte de la distance de l'auteur en tant que témoin, de sa difficulté à voir ce qui n'est pas un spectacle et qui relève d'un rapport intime non seulement entre la danseuse et la photographe mais d'une intimité vécue par chacune d'elles séparément, dans le repli, et que rien n'a le pouvoir d'interrompre, que rien ne permet de délaissier, pas même le 11 septembre.

Car au trio que forment M, W et F vient s'ajouter l'événement qui en signe la radicalité, ce 11 septembre comme un éclair fulgurant, aveuglant, révélateur du négatif de la danse : la mort. « *Death in the making dance in the making* », écrit Fourcade, citant plus loin William Carlos Williams : « *What is war, the destroyer/but an appurtenance/to the dance?* » Voilà un dernier renversement. La mort est-elle à la danse ce que W est à M, un envers qui n'est pas un contraire mais ce qui fait partie, qui apparaît en transparence et qui ne saurait être exclu? « *Tessons de tutu.* » Est-ce là ce que ces photos viennent raconter, ce qu'elles nous empêchent d'oublier, la mort qui frémit sous la peau, son mouvement éternel et infini? « *Je n'ai jamais abandonné MW* », écrit Fourcade, « *et surtout pas le 11 septembre, pas plus que ne m'a quitté l'été, banc d'essai de souffrance moderne.* »

Radicalité de la danse, donc, et figuration de la démesure, d'où la citation de Gertrud Kolmar qui vient clore le texte : « *Que ton destin ne soit jamais plus grand que ton propre cœur, c'est ce que je te souhaite. Est-ce une invite à un destin plus mesuré? Plutôt à un cœur démesuré, c'est la question à chaque pas.* »

MARTINE DELVAUX