

Un, c'est tout. Clivage, fragmentation, brisure

En Attendant et Cesena, de Anne Teresa De Keersmaecker et Björn Schmelzer, Rosas & Graindelavoix. Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker. Direction musicale : Björn Schmelzer. Musique : Ars Subtilior. Scénographie : Michel François (En Attendant), Ann Veronica Janssens (Cesena). Costumes : Anne-Catherine Kunz. Créé à Avignon (2010), présenté au Festival TransAmériques 2012

Guylaine Massoutre

Numéro 242, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67980ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Massoutre, G. (2012). Un, c'est tout. Clivage, fragmentation, brisure / *En Attendant et Cesena*, de Anne Teresa De Keersmaecker et Björn Schmelzer, Rosas & Graindelavoix. Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker. Direction musicale : Björn Schmelzer. Musique : Ars Subtilior. Scénographie : Michel François (En Attendant), Ann Veronica Janssens (Cesena). Costumes : Anne-Catherine Kunz. Créé à Avignon (2010), présenté au Festival TransAmériques 2012. *Spirale*, (242), 40–42.

Un, c'est tout. Clivage, fragmentation, brisure

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

EN ATENDANT¹ ET CESENA

de Anne Teresa De Keersmaecker et Björn Schmelzer, Rosas & Grindelavoix.

Chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker. Direction musicale : Björn Schmelzer. Musique : Ars

Subtilior. Scénographie : Michel François (*En Atendant*), Ann Veronica Janssens (*Cesena*). Costumes :

Anne-Catherine Kunz. Créé à Avignon (2010), présenté au Festival TransAmériques 2012.

[...] aucun mot n'est lisible en entier. Il n'en subsiste que quelques fragments énigmatiques, parfois impossibles à compléter, permettant d'autres fois une ou plusieurs interprétations (ou reconstitutions) [...].

— Claude Simon, *Les corps conducteurs*

Innocence de se sentir être : « *Vous devenez flou. Vous devenez une surface. Vous vous transformez en objets du quotidien, des tasses, une chaise, des fruits, une plante. Vous ne faites qu'un avec la nature. Vous dansez comme un hippie sous acide. Vous dites à quel point le monde est incroyable* » (Meg Stuart, *On va où, là ?*, 2010). Stuart dirige ses danseurs. Ce rebond du poète au mot qui se livre, cette joie de jouer, cette jouissance de l'interprète, ces corps irradiants disent-ils les plus instables constellations qui les meuvent ? Quelle vigueur, quelle impétuosité de l'Un bougé ?

Dans le raffinement de *Ars Subtilior*, dirigé par Björn Schmelzer, des voix sublimes relient polyphonie médiévale et sérialité minimaliste ; concomitante, une autre énigme, la troublante chorégraphie harmonique d'Anne Teresa de Keersmaecker évoque un drame. Les deux pièces, *En Atendant* et *Cesena*, invitent à penser ce mystère : dire la vérité par fragments de ce corps bougé, touché, actionné, polymorphe (gestuel et vocal) qui lie et délie la relation entre espace artistique et réseau de sens. Or, sans l'Un relancé, nul succès.

Le moment fort de ces pièces donne à percevoir le temps. Entrechoquant beauté et destruction, la chorégraphe affirme la contemporanéité de la violence médiévale et ses effets pervers sur l'existence singulière. Mais la danse ne discourt ni sur l'histoire ni sur l'état du monde. S'il y a utopie, art triomphant, c'est qu'un état d'harmonie et de consentement chez les interprètes fait sentir le désir de figurer la civilisation. La vision intériorisée par la chorégraphe est ici projetée en action contrapuntique dans des interprètes, tendus entre jouissance

et mémoire, musique ancienne et danse contemporaine, savoir artistique et état archaïque incorporé. Tels sont, désinhibés, les états de corps.

ÉTATS DE COMPOSITION

Comment la métaphore chorégraphique est-elle possible ? Quelle attraction produisent ces états de possession ? Sans la mystique de l'Un, peut-on concevoir le dépouillement — lieu, gestuelle, attributs d'art, signes — et ce désir passionné, De Keersmaecker déployant une formidable énergie de corps plaidant pour l'Un ? Selon nous, le service de l'Un, compatible avec la position narcissique du créateur, permet à l'état de corps de trouver son expansion dans cette danse.

« *Votre corps est bien présent mais vous êtes vide, absent, neutre* » (Meg Stuart). À l'abri des mots, fussent-ils ceux d'une chorégraphe, ce corps en scène n'appartient à personne, et si peu à lui-même. À l'hétérogène du penser voir, du croire être, du vouloir faire, de l'un percevant l'acte au secret de la raison, la notion d'état de corps offre une résistance à l'exhibition : cette résistance concerne le volume, la vitesse, le débit, les bribes automatiques et les motifs de son langage ; le sujet autonome et volontaire est mis à l'épreuve de soutenir sa nature corporelle.

Tant dans l'acte chorégraphique que performatif ou scriptural, l'état de corps laisse entrevoir, sinon la quiddité ou l'écécité, ces « *subtiles niaiseries* » disait Érasme et la rose « *sans pourquoi* » du mystique silésien, du moins une musicalité et

un matériau qui entrent dans la composition mais se dérobent à sa sémiologie. Au revers de la pensée, il est question en danse de la qualité, traductible en termes d'espace-temps avant que les formes soient définies. De même, en littérature, Claude Simon a dit l'importance de la « charge » historique, culturelle, phonétique, qui doit résonner dans une lecture : au « signe inerte », ornement formaliste, il a opposé ses « corps conducteurs », sémiologie où l'œil cesse d'être distrait par la masse stagnante et amalgame le grouillement des indices et des objets aberrants en une traduction — « *Les textes des affiches lacérées semblent toutefois (à moins qu'il ne s'agisse là que de coïncidences, ou de l'esprit d'une disposition d'esprit particulière du déchiffreur) avoir été de nature politique* ». Entre parenthèses, il interroge l'état de corps.

Par l'état de corps, ce qui fait liste trouve sens.² Dans cette aperception du corps mécanique — « *pas plus que dans une poignée de gravier, il n'est possible de déceler ni structure ni ordre* » (Claude Simon) —, que dit le « *musée d'états* » (Meg Stuart) de la dissolution de langage et de la fracture d'étrangement, où le sens fait irruption ?

DU GESTE MACHINAL À L'APPLAUDISSEMENT

Du côté des déclencheurs d'attachements et d'enchaînements qui rythment cette danse, on trouve le corps à corps et ultimement le public. Comment aborder ce musée d'états ? Peut-on seulement dire avec, quand on sait tant à propos du manque ? La relation n'est ni acrobatie, élan, propagande, ni séduction démonstrative, et l'idéalisation ne recouvre ni l'extase ni l'identification du spectateur à qui danse ou chante indifféremment. *Il y a la nuit, le noir, le nu, la folie, la détresse, la violence tragique, les chants d'oiseaux, quantité de motifs reliés à l'invisible : l'Un est là, certitude que la communauté partage la force des corps unis.* L'Un est source d'inspiration cachée, résumé à entendre / regarder / voir.

Pourtant, présupposer la spiritualité ne garantit ni l'inclusion ni l'adhésion du public. La danse, émancipée de la figuration, a dissous le référent décoratif, le tropisme narratif. L'espace indéfini et ouvert désoriente ainsi le spectateur, éprouvant alors le manque et la mobilité mentale, sa capacité imaginative, état de corps *in situ*. Mais au nom de quelle métapsychologie celui-ci devrait-il se soumettre à l'infécondité constitutive du rapport et de la relation dans cette danse ? Au nom de quel langage qui-ne-porte-pas-assez ? Le critique trouve son appui dans les formes qu'il voit ; l'œuvre comme témoignage d'exclusion, « *détachement* » (Roland Barthes par Roland Barthes), libre dans l'espace hors langage, est avec : appui et matière, elle combine les corps engagés dans ces états muets, au lieu d'être à propos : elle se passe des circonstances. Ainsi, quand il applaudit, l'étourdi accueille le grand vide blanc, sans écart, où l'Un se recompose hiératiquement.

MÉTAPHORES SOUS-JACENTES

Et si un mixage des perceptions instantanées, presque la mort imminente, compressait en un tout immédiat, absolu, le temps, l'espace, le sujet et le sens embrayés ? Avec ses

figures poétiques, la danse a sa sémiologie des transferts et contre-transferts, vérité convenue entre artistes. Le public participe à cette kermesse de la pulsion organisée, à la catharsis dont le critique évalue la portée culturelle. Mais qu'en est-il de ce qui ne peut être laissé dans l'ombre, sauf négligence critique, de ces « lieux de fixation », situés « *avant le langage* » (Pierre Fédida, *Par où commence le corps humain*), où la pratique des états de corps sollicite la substance modificatrice du témoin ?

L'expressionnisme du geste artistique fait (ré)agir à l'informe et à l'angoisse, au manque à être. À même la fragmentation, un équilibre — « *l'axe du corps assuré d'une fonction de la symétrie et qui sollicite la verticalité comme assurance de la verticalité spirituelle* », écrit Pierre Fédida — est soutenu par la gravitation, les forces directionnelles et les lignes rythmiques ; des états — oxymores psychiques — correspondent à cette physique métabolique, qui se décrit en termes de « *substance* », de « *charge émotionnelle* » et, selon Philippe Guisgand, « *intentionnelle* » dans la masse vibrante. Mais en quoi y a-t-il danse ?

Dans « *les Incipit fondateurs* » de Marianne Alphant (*Petite Nuit*, P.O.L., 2008), l'analyste retrouvera l'immensité des mots lus ou entendus, des souvenirs et des expériences vécues — « *pourquoi cette page, ce moment, cette lumière, cette position, ont ainsi résisté à l'oubli, aussi tenaces et inexplicables que des souvenirs-écrans ?* » À cette question post-hamletienne, cette danse, en tant que discours qui-ne-boucle-rien, répond que sa « *marche à l'abîme* » (Marianne Alphant) happe le public après ses créateurs, et que le leurre du faire acte correspond au langage d'après-clivage, fragmentation, brisure, visible dans l'illisible exubérance des mouvements.

Dans *En Attendant* et *Cesena*, le motif de la brutalité et de la cruauté masculine, la souffrance et l'impuissance qui en résultent font ainsi des motifs sensibles et lisibles, compatibles avec l'inspiration et l'esthétique sobre, austère, de la chorégraphe flamande.

CORPS DÉNUDÉ, LIBRE ÉLOQUENCE

Dans ces chorégraphies sophistiquées, si la revendication politique latente et ses échos picturaux font la preuve d'un classicisme réinventé, si le déploiement d'une gestuelle collective, aux lignes courbes et pliés entrelacés, si les impulsions de chacun à occuper le centre et à se livrer à l'emphase du solo, puis à décliner le groupe font œuvre d'art, c'est que *L'hallucination artistique*, selon Jean-François Chevrier (*L'Arachnéen*, 2012), après Flaubert, autorise à lire la corporéité moins comme danse qu'affirmation culturelle : la dimension morale, compassionnelle et christique répond à la noirceur évoquée. Lorsque la troupe (ils sont dix-neuf) regarde, impassible, l'interprète se livrer à sa mesure croissante, lorsque l'un d'eux y apporte quelque humanité et que l'expressivité vient toucher le spectateur, l'impression d'inclusion de la salle à la scène atteint un paroxysme. Le masochisme thématé par ces corps éminemment culturels procure les sensations de montées et chutes de tension que la chorégraphe infléchit au gré de son imaginaire.

Sur la scène noire du théâtre Maisonneuve, dénuée de sa machinerie, le jour de *Cesena* se lève avec puissance sur l'individualité. Pour le public, demeure la « *danse intime, économique et écologique* », affirmera De Keersmaeker lors d'une causerie au récent FTA (2012) : des voix profondes, des images rugueuses et ténébreuses, des sons âpres ou purs, une ambiance sacrificielle et libre néanmoins. L'anarchie opposée à l'ordre historique pacifie sa violence sans l'effacer, grâce à des actions simples où chanter équivaut à danser — « *my walking is my dancing* », « *my talking is my dancing* », dit De Keersmaeker. Dans la transe nocturne, cadrée par la répétition et le minimalisme, des fragments d'histoire s'échappent : le massacre des habitants de Cesena, ordonné par le futur pape Clément VII, parce qu'ils refusaient de payer l'Église, estimant qu'elle était trop riche, est laissé à imaginer ; l'effroi fait écho au mystère de l'art, la force à l'angoisse, le tragique à la beauté, la communauté vulnérable à la sauvagerie punitive.

Ainsi fonctionne le « *corps comme hôte* », affirme Meg Stuart : ce délire fortifié consiste à « *entrer dans le texte* » (Marianne Alphant) en tant qu'il est un corps, avec ces charnières où l'étrange, fiché dans un bougé, s'enflamme localement. Loin d'être un concept, l'état de corps pointe ces flux intérieurs qui dictent la dépense et ses potlachs, l'écriture blanche et la parodie s'abandonnant à l'obscur. L'art liquid(ifi)e l'identité, ce *faire couler* une intention à partir de l'état *méconnaissable*. Ce qui courbe, plie, glisse, élance, chante en modulations savantes, ces stratégies combinées nécessitent qu'on interroge ce qui *éjecte* le langage, et se rit du paradoxe de Zénon.

VAGABONDAGE

Dans *La fiction mot à mot*, Claude Simon a décrit les figures ordonnant son écriture. État de corps peintre, metteur en

scène, architecte, géomètre, ou corps astral (magique), corps en état de production (travailleur) et d'engendrement (créateur), corps mystique, économique ou biologique, est-ce cela, le labeur du danseur ? Si, au début de *Cesena*, l'interprète qui court nu sur un cercle de poudre blanche symbolise le dénuement franciscain, la figure lunaire et cette course folle provoquent quantité d'images mentales ; il faut encore ramener ce corps brut et plastique au singulier, minuscule et majuscule, ce corps magnifié, virilisé, enfiévré et dé-charpenté par la danse. La chorégraphe s'inspire d'un instinct sadomasochiste dans un chaos primitif.

Fragmenté, le modèle gestuel, imprédictible, a renoncé au modèle postural : libéré des automatismes, le spectateur fusionne sa culture et ce qu'il voit. Hypnotisé par la proposition, mais actif à la cerner, il satisfait son attente en la légitimant, alors que ces corps conducteurs ne sont que gestes, souffles, branles et placements.

Sur l'échiquier, la partie est incomplète. Entre le chorégraphe et son public, l'interprète attise les regards. Selon le lieu, ces états de groupe se chargent à mesure que l'œil les suit. L'artiste s'abandonne à la qualité de sa ph(r)ase de mouvement ou de chant comme la cire à la flamme : il en épouse le relief intérieur ; ses impulsions irradiant et éclairent d'infimes complexités, ententes sensorielles et acquiescements de présence. Ce qui ne renonce pas à disparaître, cette jouissance d'un *poème ininterrompu*, s'appelle un état de corps. ⊥

1. Emprunté à une ballade du XIV^e siècle, le titre utilise la graphie avec un seul « t » propre à cette époque.
2. Fragments : motif, collage ; clivage ; organe, souffle, déjection ; orgasme, tremblement, frisson ; émotion, sensation ; cassure, blessure, coupure, écoulement... ; fantôme, hallucination... ; intermittences, masque, retrait, disparition, dérèglement, manifestation éphémère, dyschronie... ; discontinuité, coïncidence ou succession fortuite ; compression, raccourci, rupture, négation... ; les termes abondent.



La mort en moins

PAR ROBER RACINE

Artiste visuel, écrivain, performeur, pianiste et compositeur, Rober Racine a créé depuis 1973 une cinquantaine d'œuvres visuelles, présentées notamment aux Biennales de Venise, Sydney et Kassel. Il a publié, depuis 1992, trois romans, un texte dramatique et un récit. Depuis 1975, il a écrit une trentaine d'œuvres musicales, dont plusieurs pour la danse. Outre qu'il a réalisé six documentaires et créations radiophoniques, une œuvre vidéo et une création pour le web, il a chorégraphié trois solos. En 2007, il recevait le prix Paul-Émile-Borduas, en arts visuels.

Nous n'habitons pas tous notre corps de la même manière. Certains le vénèrent, d'autres l'endurent, le glorifient ou le soignent, s'en accommodent, l'entraînent ou en abusent, l'usent, l'offrent ou le louent. Certains l'observent avec passion, d'autres n'y pensent même pas. Mais il est là et il y restera jusqu'à la fin de notre séjour ici-bas.

Enfant, j'avais trois passions : observer la nature, l'exploration spatiale et jouer dehors. J'étais très physique, sportif (athlétisme, hockey, hand-ball), peu dans ma tête. Derrière notre maison, il y avait des champs à perte de