

MISES EN SCÈNE DU MONDE

Colloque International de Rennes dans le cadre du festival Mettre en Scène 2004, Rennes - Edition Les solitaires Intempestifs

En admettant que l'on puisse vouloir s'en tenir à cette proposition : la danse ne cherche pas à occuper l'espace (et son temps) mais s'en préoccupe ou ne peut qu'en être préoccupée, il semble pour ainsi dire logique qu'elle ne puisse entrer en concurrence avec aucune autre forme esthétique existante, aucune autre force d'écriture exigeante. Au pire, elle peut y être implicitement, presque insensiblement réfractaire, mais à partir d'un point d'irritation qui ne se laisse pas confondre avec ses centres d'intensité ou même d'intérêts.

L'une de ses parts essentielles (ce à quoi elle a seule à faire) consiste à discerner cette sorte de dé-logis où elle a pour vocation de raser les murs (très littéralement). Murs ou parois poreuses, appuis ou étais toujours relatifs, sans accroches, n'offrant aucune prise ni à une fixation ni à un courant sûr (qu'il soit continu ou alternatif).

Autrement dit, sa tâche cruciale revient à tout faire pour que rien ne se porte sur ses nerfs de traumatique...

Condition et astreinte qui, pour être vertigineusement remplies, exposent à la plus vive vulnérabilité – (distillée ou instillée) d'une énigmatique indifférence qu'il faut penser comme au cœur de son silence : un battant d'indifférence. Sur l'un de ses volets, la danse lutte contre ça.

Indifférence qui fait trait (doit le faire) dans l'hébétude, la stupeur, les coups sourds et soudains d'une catastrophe (elle a lieu) qui ne fait plus aucune différence dans l'espace entre scène et non-scène.

« La danse/et par conséquent le théâtre/ n'ont pas encore commencé à exister » (Antonin Artaud, *Théâtre de la cruauté*, 1948)

Ce « par conséquent » ne semble pas seulement insondable mais il inscrit comme un retour de sonde d'un temps où force expressions premières et

primauté répondent à l'on ne sait quelle double intervention des genres. La séquence – la conséquence, à distance obscure, ne laisse miroiter aucune symétrie, aucune complémentarité, aucun sort communs. L'une (la danse) bouge en vain ou vient sans tain, l'autre (le théâtre) en reçoit la charge paradoxale, le poids insensible, en s'écrivant et s'affirmant autre, étranger à cette tragédie antérieure qui ne renvoie à aucune scène (procréatrice, vide de toute procreation).

Et pourtant, leur sort est comme lié (déjà joué peut-être). D'une liaison pré initiale (plus que prénatale) ils ne sortent pas. Ils ne peuvent rompre ce qu'ils n'ont pas noué et qui, néanmoins, à leur corps défendant, morse le cours alternatif de leurs apparitions et disparitions, comme s'ils occupaient une fréquence commune, propre à faire entendre une partition, où voix, bruits, sons, gestes et silences ne vont pas de soi (ne collent jamais à un soi quelconque).

Séquence opprimée, censurée, refoulée ou même forclosée. Issue gommée d'un traitement injuste, avec laquelle il faudrait en finir pour que le commencement se promette une existence.

« Quand la justice s'en va, il est bon que les opprimés se rassemblent hors de toute légalité » (*Les Cenci*)

Quel théâtre – rassemblant, hors de toute légalité, les opprimés – concéderait à la danse une double inscription, un double acte de naissance, signant d'une face muette et sans registre, l'ouverture d'une scène à laquelle elle ne s'attarde pas et vers laquelle elle ne revient qu'incidemment, insensible au fait de dire, de désigner, de dénoncer, de déclamer ou de murmurer ?

« Par conséquent », la danse ne versera pas une larme, se taira sur ce qui fait épreuve en elle et l'éprouve, l'épuise, la mine et guette l'instant (convoque

l'instance) de sa détérioration. La danse réproouve, avant toute entrée de jeu, le moindre indice de perte- d'à corps perdu.

Elle n'en a pas le pouvoir. Même la lamentation sort du schème figural, de l'inscription générique, où elle devrait prendre place (formant société comme forment société les mères endeuillées des théâtres grec ou shakespearien). Elle ne tient pas en place car même l'insomnie (ou ces « impatiences » qui hantent nerveusement le corps en repos) ne recouvre pas tout de ce qui, pour elle et en elle, fait mouvement.

Autrement dit, la danse reste étrangère au « Rest thy unrest » de Richard III ; elle n'est qu'inendeuillée. Ou plus énigmatiquement, inendeuillable.

S'écartant, sans avoir un geste de plus à faire, de ce qui revient d'excès dans la tragédie : « Si, comme c'est le cas, on s'intéresse plus à ce que la cité refuse, il convient d'abord de s'interroger sur ce qu'elle redoute. Car n'en déplaise à tous, les discours fonctionnalistes qui posent que, soumise à un bon traitement, la perte virtuellement s'élimine sans reste (comme si la perte n'était pas ce dont la présence pèse le plus lourdement) rien n'assure jamais que les cérémonies funéraires suffiront à en exorciser la fascination – ce « plaisir des larmes » et du temps suspendu évoqué sans fard dans l'épopée et qui menace le politique dans sa positivité. D'où le refus de la mémoire lorsque celle-ci se voudrait gardienne des ruptures et des brèches : la cité veut vivre et se perpétuer sans discontinuité, il importe que les citoyens ne s'usent pas à pleurer. Alors, rejeté du Céramique comme de l'Agora – du cimetière officiel comme de l'espace du politique -, le reste impraticable reflue dans le théâtre, *intra-muros* mais à bonne distance du soi civique, et la représentation du deuil, de sa grandeur comme de ses apories, habite la tragédie, parce que le genre tragique dramatise, à l'usage des citoyens, l'essentiel des exclusions auxquelles

procède la cité. » (Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*).

La danse s'exclut de l'exclusion. Elle ne la répète pas, en un sens, elle la double, mais en séchant d'un autre mouvement le temps suspendu des larmes et des lamentations.

La danse – celle qui ne se sera révélée que très tardivement, à la fin du XIX^e siècle, quand toutes les conditions étaient enfin réunies d'un désir de mouvement voué, très vite, à être saturé, à recouvrir d'états virtuels ce qui s'ouvrait à lui de réel – lime l'usure.

Elle réaffûte une lame imprévisible incapable de couper au plus court, plus fine et plus tranchante qu'un voile qui se lève, étrangère à cette pétrification dernière qui hante ceux que porte « une quête délirante et traquée du mouvement » (Malraux).

Cette lame (larme en moins) a la texture d'un lamé. Terne dans son extension, scintillante par pures intermittences, jamais hors champ, imparable puisque impuissante à donner des coups même si elle semble ne jamais cesser d'en recevoir.

On ne peut ni en rétrécir l'espace, ni la carder ou la cadrer ; elle déçoit l'attente au moment même où, aimantant les corps, elle se porte en eux par un effet d'atteinte inespéré.

Corps à corps singulier puisqu'il dote le geste d'un second cœur dont le battement touche un autre battant d'être alors même qu'il s'efface sans une plainte.

Quelle scène ou, plus encore, quelle mise en scène pourrait se faire l'ouverture ou l'aperture d'une affirmation (d'un oui) née d'une évidence à peine débattue, ne souffrant d'aucun débat, n'en soulevant aucun.

P.S : à partir du Solo de *Lamentation* de Martha Graham, il nous revient de penser cette prodigieuse et étrange vérité qui veut qu'une danseuse ne pleure pas sur scène, ni dans l'espace ni dans le temps. Danseuse : sœur fidèle au corps silencieux de la nymphe Echo.