

Analyse et abandon

Anatomies de José Navas et la Compagnie Flak. Spectacle présenté à l'Agora de la danse, 7-10 novembre 2007.

Interprètes : José Navas, Mira Peck, David Rancourt, Ami Shulman, Jamie Wright. Musique : Alexander MacSween.

Éclairages : Marc Parent

Georges Leroux

Number 220, May–June 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16919ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leroux, G. (2008). Analyse et abandon / *Anatomies* de José Navas et la Compagnie Flak. Spectacle présenté à l'Agora de la danse, 7-10 novembre 2007. Interprètes : José Navas, Mira Peck, David Rancourt, Ami Shulman, Jamie Wright. Musique : Alexander MacSween. Éclairages : Marc Parent. *Spirale*, (220), 5–6.

Tous droits réservés © Spirale, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

fois, celle-ci sert à illustrer (en l'explicitant) la maison familiale comme lieu protecteur dans lequel Duris acquiert une décontraction certaine. Il écoute alors un quarante-cinq tours pop des années 1980, en suivant le rythme et en fredonnant à voix basse, les yeux rivés sur la pochette de l'album. Enfin, dans l'une des dernières séquences, il se décide inopinément à chanter, avec accompagnement musical en hors champ, s'adressant au téléphone à son ex-compagne pour un ultime chant d'amour, plein de regrets.

Cet emploi de la musique porte en germe le plus récent projet du cinéaste : *Les chansons d'amour* (2007). Mettant une nouvelle fois Louis Garrel au centre de son jeu, désormais *alter ego* avéré, la

musique permet une légèreté de ton quelque peu désuète mais non dénuée de charme. Cette légèreté est surtout l'effet d'une situation de libertinage proche de *La maman et la putain* d'Eustache : celui d'un homme partageant son cœur entre deux femmes (ici, Ludivine Sagnier et Clotilde Hesme).

De même que l'œuvre d'Eustache portait en elle à la fois le drame et la comédie, le film de Christophe Honoré va rapidement exposer la mort d'une héroïne participant du triangle (Sagnier), de telle sorte que les chansons glissent de la joie vers un état d'apnée et de souffrance propre au deuil. Ce basculement s'effectue avec une grâce certaine qui relève de l'utilisation des chansons, plus subtile qu'il n'y paraît au départ.

Le réalisateur soulignait avec à-propos lors de son passage à Cannes comment les chansons occupaient un rôle particulier dans ce film : elles désignent le moment où les personnages soliloquent et expriment leurs sentiments par rapport à leurs proches, ce qui apparaît intenable en présence de la communauté. Si elles peuvent exposer une désespérance qui met en joue la tyrannie des liens, elles occupent aussi une fonction morale, élément nouveau dans la filmographie du cinéaste et qui va au-delà d'une lubie cinéphile. Par ce chant et par un étrange retour du lyrisme, l'impossible, l'indicible et les souffrances qu'ils sous-tendent s'exprimeraient en une exultation inattendue où se lovraient le langage intime et la parole subjective. Dans ces circonstances, ce n'est pas

un hasard si le générique de la fin s'ouvre sur une chanson de Barbara (*Ce matin-là*). Sans doute était-il logique de s'en remettre à une auteure-compositrice-interprète qui savait s'adresser à tous en donnant l'impression de ne chanter que pour une seule personne. Pour s'en convaincre, il faut voir les films de ses concerts où elle scrute l'objectif de la caméra comme on regarde un être aimé. Elle incarne par son chant cet état ambigu de l'expression subjective, reconnue par la foule, où s'adresser à cet être unique est rendu possible par la prise en compte de son absence. C'est ainsi qu'on peut observer, chez Christophe Honoré, une progression qui va de l'illustration de la tyrannie des liens à l'esquisse d'un mouvement permettant de s'en dégager. ●

DANSE

Analyse et abandon

ANATOMIES de José Navas et la Compagnie Flak

Spectacle présenté à l'Agora de la danse, 7-10 novembre 2007. Interprètes : José Navas, Mira Peck, David Rancourt, Ami Shulman, Jamie Wright. Musique : Alexander MacSween. Éclairages : Marc Parent.

par GEORGES LEROUX

L'anatomie est la science des parties du corps, qu'elle découpe et isole selon leurs formes et leurs fonctions ; elle étudie les organes dans leur ajustement réciproque et le mystère qui l'obsède est moins la configuration du tout qu'est chaque corps animal que la forme toujours particulière de l'organe. N'est-il pas paradoxal de parler d'anatomie au sujet de la danse, alors que tout dans l'anatomie est découpage, séparation qui immobilise, distinction qui isole ? Le terme n'a cessé de circuler dans l'histoire de l'art : qu'on pense seulement à l'anatomie de la mélancolie qui occupa Robert Burton toute sa vie ! Les formes du mouvement sont inscrites dans des organisations qui les rendent possibles, elles composent des séquences et le sens premier de l'anatomie est dès lors d'opérer cette analyse qui, en immobilisant le corps, cherche à faire voir son ressort intérieur, la condition de son élan.

Telle est la leçon de José Navas dans cette chorégraphie en cinq volets, où un quintette de danseurs explore

avec une rigueur formelle exemplaire la découpe intérieure du mouvement, sa structure, son langage. Danser devient alors la recherche d'unités, à

première instance de ce langage anatomique où chaque partie est donnée à voir dans des gestes parfaits et autocentrés. Dans un détachement

loir faire oublier sur quoi repose l'émotion de la danse, et qui serait une libération absolue du corps, il montre au contraire les éléments dont dépend cette émotion, son langage primordial.

L'anatomie prend ici une nouvelle signification, dans la mesure où elle met à nu les formes qui se construisent dans plus d'un corps, chacun se plaçant dans une prise qui est aussi une empreinte : une jonction, une articulation qui rend possible un attrait et une confiance. Quand un danseur place la tête de l'autre, ce n'est pas pour la dominer, c'est pour rendre possible cette synthèse des symétries qui ouvre l'espace de l'amour.

la fois primitives et toujours complexes, qui inscrivent le corps dans le temps. Le rapport de cette œuvre à l'expression, plus exactement son expressivité spécifique, dépend en

radical qui l'éloigne de l'esthétique du mouvement dansé, José Navas se met à distance de tout ce qui s'apparenterait à une phrase longue, expressive, fusionnelle : loin de vou-

Séquences du corps

Les cinq séquences font appel à des compositions particulières. La première présente un carré dénudé, aire de mouvement où le maître danseur dirige ses acolytes, en inspirant à chacun ce langage découpé qui lui permettra une forme rigoureuse. Chaque danseur est livré à lui-même, et semble surtout captivé par la possibilité d'apprendre ce qu'un mouvement solitaire peut dire de la rotation sur un axe, pour ne citer que ce mouvement élémentaire. Les relations entre les danseurs sont presque inexistantes, et on note un danseur plus solitaire que les autres, observateur en fond de scène : son retrait est aussi le nôtre, chacun étant appelé à intégrer cette perspective du découpage et de l'anatomie. La seconde

séquence est d'abord un admirable trio de danseuses, qui vient approfondir sur le plan géométrique l'analyse rendue possible dans la première. Chaque mouvement est une unité quasi minimale, un geste découpé, saccadé, exécuté selon un rythme destiné à s'imposer comme un enchaînement de coordonnées simples. Le texte musical qui accompagne cette séquence est d'une extraordinaire richesse : le musicien,

cette séquence dépend ici de cet espace de rencontre, un interstice de confiance et de recherche mutuelle d'un ajustement fondé sur une réciprocité. Elle dépend aussi de l'art de deux danseurs bouleversants (José Navas et David Rancourt), qui montrent ici une complicité superbe. L'anatomie prend dès lors une nouvelle signification, dans la mesure où elle met à nu les formes qui se construisent dans plus d'un corps,

toutes les extrémités de cet espace spectral où s'expriment des émotions en apparence contradictoires, mais fondamentalement identiques dans leur lien à la vibration du monde.

La dernière séquence permet aux cinq danseurs de tirer les leçons d'un apprentissage aussi exigeant; en les retrouvant sur la même aire et, selon la même composition, nous sommes invités à mesurer ce qui peut être

que bouleversante, des groupes sculptés, des compositions qu'à chaque fois on voudrait interrompre pour les immobiliser, tellement les liens qu'elles mettent au jour dépassent les capacités du mouvement singulier. Ce sont littéralement des scènes. Ces groupes explorent, en se faisant et en se dé faisant, une autre anatomie, qui est celle de la proximité et de la distance, du lien et de la déliaison dans le corps social. On y retrouve à chaque détour la figure du Laocoon commentée par Lessing, mais sans l'angoisse de la fin : seule l'inquiétude du lien semble habiter ces compositions transparentes où des chaînes et des enfilades évoquent le désir infini de faire ensemble et y parviennent.

Cette œuvre majeure de José Navas avait été présentée une première fois en novembre 2006. Elle témoigne aujourd'hui d'un long travail, amorcé avec *Portable dances*, qui trouve ici un achèvement d'une rare maîtrise. La densité de l'exercice culmine dans des moments où la sollicitude et l'affection qui unissent des danseurs exceptionnels soutiennent un engagement formel qui les rend possibles en retour. La cohérence de ces cinq séquences ne repose sur rien d'arbitraire, elle se fonde au contraire sur la rigueur d'un processus de décomposition toujours tendu vers sa propre reprise. C'est cette tension qui donne à l'art de José Navas sa tonalité particulière. Soutenu ici par des danseurs exceptionnels, et accompagné par des éclairages raffinés, cet art atteint dans ces anatomies un plateau qui est aussi un sommet. ●

Dans un détachement radical qui l'éloigne de l'esthétique du mouvement dansé, José Navas se met à distance de tout ce qui s'apparenterait à une phrase longue, expressive, fusionnelle : loin de vouloir faire oublier sur quoi repose l'émotion de la danse, et qui serait une libération absolue du corps, il montre au contraire les éléments dont dépend cette émotion, son langage primordial.

Alexandre MacSween, propose en effet une musique qui, comme la chorégraphie de Navas, est d'abord un découpage dans la matière sonore et qui se tient à égale distance de la phrase et de l'expression. Impossible d'échapper à ces martèlements de phonèmes qui lentement envahissent tout l'espace sonore et qui donnent à comprendre les structures élémentaires de l'expression. Avec l'apparition des lignes et de certains plans, créés avec beaucoup de transparence par le chorégraphe, des groupes peuvent se former, et sur une aire délimitée ensuite par quatre danseurs, on voit émerger un ballet de figures imposées qui sont comme un premier théorème géométrique du mouvement humain. Les oppositions phonétiques (*ta/to/a*) donnent à cette séquence une densité exceptionnelle. L'anatomie n'est donc pas seulement pur découpage imposant l'immobilité, elle est plus exactement décomposition du mouvement dans des unités élémentaires qui révèlent les parties, qui les mettent à nu, comme la phonologie révèle le répertoire fini des unités qui soutiennent le langage dans le son.

La troisième séquence introduit l'émotion. Un duo de danseurs laisse apparaître un thème de direction, un danseur prenant le risque d'assumer une position de guide ou d'instructeur, alors que l'autre est à la fois disciple et figure aimée. Mais toute instruction est aussi une rencontre où une demande d'abandon émerge comme la condition de l'art et du sens. La beauté exceptionnelle de

chacun se plaçant dans une prise qui est aussi une emprise : une jonction, une articulation qui rend possible un attrait et une confiance. Quand un danseur placé la tête de l'autre, ce n'est pas pour la dominer, c'est pour rendre possible cette synthèse des symétries qui ouvre l'espace de l'amour. Dans cette disposition où tout est propédeutique, l'anatomie n'est jamais lutte ou affrontement, mais toujours recherche de la jonction sans fusion que recherche le corps dansant.

Dans la quatrième séquence, une danseuse solitaire assume dans sa solitude le lent travail de conclusion. Décomposer le mouvement pour le rendre à sa vérité élémentaire, n'est-ce pas mesurer les arrêts, provoquer les suspens et presque haleter dans le corps? José Navas se rend ici aux limites de l'art oriental, et peut-être surtout indien, de la danse. Mais sans en engager le phrasé expressif, comme dans le *baratha natyam*, auquel il résiste de la manière la plus explicite. La danseuse se place hors du temps, elle danse dans une temporalité qui la rend quasi immobile, jusqu'à atteindre cet état de vibration soutenu par une musique, par des sons qui en exposent à la fois l'angoisse et le détachement : angoisse de retomber dans le temps, anxiété de ce qui doit venir et qui ne pourra que détruire ce suspens, mais aussi détachement qui conduit à une forme de fusion universelle, où le rythme cosmique s'exprime dans des néons d'usine. Ce morceau est dansé admirablement par Mira Peck, qui maîtrise

dégagé de l'anatomie, ce qui peut être appris d'une syntaxe purifiée. Le parti pris formel s'est en effet étendu aux frontières d'une expression qui n'a plus rien de rigide, car tout mouvement contient en lui-même ce pouvoir de tout dire dans une unité quasi silencieuse et immobile; et pourtant, c'est la conclusion de cette chorégraphie radicale, aucune lenteur ne l'épuise, aucun geste ne l'exténue. Les battements qui viennent ici clore l'œuvre (*ka-ish*) laissent attendre, dans leur respiration haletante, une expression nouvelle, comme si la décomposition avait atteint son terme. Les danseurs exécutent des figures séparées, mais ils enchaînent ensuite, avec une lenteur aussi belle

Jean-Jules Soucy, *Motif DAA, doc. III.*, (1997).
Photo : Courtoisie de l'artiste

