

## Impacts de la danse

Festival TransAmériques. Montréal, du 22 mai au 5 juin 2008

Guylaine Massoutre

---

Numéro 222, septembre–octobre 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16798ac>

[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. (2008). Impacts de la danse / Festival TransAmériques. Montréal, du 22 mai au 5 juin 2008. *Spirale*, (222), 4–56.

# Impacts de la danse

Festival TransAmériques

Montréal, du 22 mai au 5 juin 2008.

par GUYLAINE MASSOUTRE

Le cerveau danse. Cette machine qui danse pense. Mais peut-on dévoiler ces mouvements de l'intérieur, sans croiser la biologie et la morale, la neurophysiologie et les sciences comportementales? Le Festival TransAmériques 2008 a réaffirmé cet étrange phénomène fuyant, essentiel et innovateur, comme un matériau d'observation résistant.

D'un côté, la chorégraphie détermine la matière; de l'autre, l'étrange corporéité molle et blanche du cerveau, coffrée avec ses mystères, relie cet art à l'extérieur. Le danseur est-il un penseur en acte? Le cerveau régit-il ces corps en action comme un langage? L'observateur n'a jamais participé autant à l'expérience qui questionne la pensée faite organe. D'abord, parce que loin de s'attendre à rire ou à apprendre, il y confronte ses valeurs. Ensuite, parce que jamais cette vitrine artistique, sans renoncer aux agréments de la consommation culturelle, s'est aussi peu soucieuse de plaire. Les artistes, en mobilisant influx et sensations, œuvrent à provoquer le spectateur. Rejoindre l'autre, oui, mais par quelle relève du corps, suivant l'expression du psychosomaticien Jean-Benjamin Stora (*Quand le corps prend la relève*, Odile Jacob, 1999)?

Le ressenti d'un spectacle s'effectue sous une emprise corporelle intersensorielle, dont le paradigme communicationnel non verbal ne cesse de s'enrichir et de se complexifier. Si l'espace-temps de la danse est plus limité qu'au théâtre ou au cinéma (une heure de spectacle suffit), le pacte d'abandon intersubjectif inclut un contrat éthique théâtralisé: ce qui se joue advient entre partenaires, consentant à la dimension performative du spectacle. Le sens est indéterminé, ce qui contribue à l'essor de cet art vivant. Est-ce que s'y concilient une conception matérialiste de la vie mentale et une version spirituelle des vertus supérieures du danseur?

Les singularités des corps en scène — au FTA, de Raimund Hoghe, chorégraphe danseur au corps difforme, à

Carole Prieur, interprète experte de Marie Chouinard, du musicien performeur Rober Racine à la danseuse désarticulée Louise Lecavalier — reflètent le potentiel chorégraphique illimité de cette pluralité. Dans un festival, un spectateur accède simultanément à des manifestations physiques multiformes de la vie intérieure, où les chorégraphes rendent visible la corporéité dansante, tandis que l'interprète sert chaque représentation de manière unique. Ils dialoguent donc, les gestes face aux mots, à propos de ce tiers énigmatique, simulé et stimulant, l'interprète modulable et polyvalent.

En ce FTA 2008, le corps affirme ainsi sa perspective, jouer entre les intentions du chorégraphe et tous les éléments symboliques, de sa jouissance aux traces d'inconscient. Matière idéalisée aussi insaisissable que l'onde corpusculaire, cette propriété duelle des électrons qui fait l'objet d'un savoir en devenir, la danse annihile les corps matières en vivifiant l'antimatière intellectuelle: elle met à la portée de chacun la complexité évidente du tout gravitationnel, clinique, dramatique et sensible du vivant.

## Un festival à l'affût du vivant

La dilution du sujet créateur dans le corps social permet à toutes les résistances — tensions entre continuité et ruptures — d'être vues et envisagées. Les scènes éclatées vibrent et résonnent, pour que l'improbable s'affiche (Rober Racine dansant ou croassant dans *Cabane*) et que les réversibilités spectaculaires acquises (le mode d'« être-ensemble ») se défassent. Les vidéastes, les concepteurs de lumière et de son préfèrent aux plateaux de danse les espaces bruts: hier dénudés et utopiques, ils sont désormais plus urbains; la danse y valide un monde plausible en état de durcissement. *Cabane* de Paul-André Fortier a ainsi été présenté en quatre lieux et l'*off beat generation* de Martin Bélanger, titré *Grande théorie*

*unifiée*, pratiquait aussi la collision de nos contradictions.

Il y a de l'absoluité dans cette programmation: démontrer par le comportement scénique la force d'une praxis sensorielle reliant des urbains, par un système sophistiqué d'émotions régulées. Le travail de Marie Brassard — *L'invisible* est sa matérialisation baroque de l'esprit sur un mode fantomatique — illustre cet angle organique sous lequel maints interprètes québécois entendent aborder la création scénique. Depuis une vingtaine d'années, la signature montréalaise confronte le vivant. Indifféremment démiurge ou artisan, face à la puissance virtuelle, l'artiste bâtit un corpus d'œuvres dansées significatives des nouvelles vulnérabilités.

Par la violence et la tendresse déconstruites, le FTA singularise la beauté *trash* aux formes inquiétantes, de l'espérance honnie au désespoir revendiqué. Les pièces sont habitées, conflictuelles et hantées; la présence y excède su et connu; l'imaginaire y anticipe le court terme. Certes, un art connu sera là demain, distinct ou flou, mais avec un résidu rebelle, voire agressif. Entre souffrance psychique et souffrance sociale, les Malher et Sibelius auxquels les chorégraphes s'associent frappent des univers *noise*, aux déclinaisons sociologiques d'Alain Ehrenberg dans *La fatigue d'être soi* (Odile Jacob, 2008). Les distorsions tourmentées de Danièle Desnoyers dans *Là où je vis*, les algorithmes hypersensibles de Dana Gingras dans *Smash up* sont les grimaces chorégraphiques par Chouinard dans *Orphée* et *Eurydice* ou les robinsonnades de Meg Stuart dans un *Maybe Forever* aussi triste que le duo de Defoe.

Mais plutôt qu'elle ne pense, la danse anatomo-fonctionnelle, plastique et cérébrale fait porter le doute sur l'ubiquité complexe des mots. Aux corps revient ce vouloir-être qui frappe d'instinct. L'irruption de la condition humaine y ébranle ce que les corps policés par d'autres disci-

plines ou territoires (qu'on pense au politique) rejettent dans le paradigme des finitudes.

Il y a complexité dans l'art actuel, car la fusion transitoire touche au multiple. L'impact interpersonnel repose sur l'impératif de confiance: « *Une intimité se laisse-t-elle définir comme une conjonction syncatégorématique de sexualité et d'amitié? Sans doute pas, les mots ont plus de liberté et restent toujours disponibles pour d'autres investissements. La notion d'intimité (à un contenu tout autre, au moins, qu'il me semble apercevoir: celui d'une proximité faite de la non-peur, de l'abolition de la crainte infinie d'autrui quel qu'il soit* » (Jean-Michel Salanskis, *Territoires du sens*, Vrin, 2007). Ce commerce d'amour avec les danseurs s'éveille au miroir des affects. Vitesse et intensité ludiques chez Desnoyers, mélancolie subtile de Stuart, modulations organiques en lignes hirsutes chez Benoit Lachambre et Louise Lecavalier, imperfections ralenties de Hoghe, jeux sobres mais dérangés chez Michèle Noiret, affabulation technique d'Aydin Teker, performance duelle de Fortier et Racine dans une installation, folie expansive de Chouinard, survoltage hallucinant créé par Gingras, métissage déconstruit chez Bélanger et tableaux vivants, dégoulinants *in situ*, de Némome Lafrance, ce ne sont ici que des signatures, alors qu'il faudrait parler langages, architectures sans mur ni frontière, œuvres enclenchées dans des synergies pluridisciplinaires. Et le Festival les a relayés par d'autres scènes et films, installations et rencontres essentielles — un sérieux que le public rechigne pourtant à fréquenter.

Le FTA 2008 proposait donc des dispositifs stimulants. A fait contrepoint aux allées artistiques de l'informatique le très discuté et très programmé Hoghe: l'exposition de son handicap à nu dans un contexte de ballet déplacé vers la non-danse<sup>1</sup> a fait réagir, débattre, émouvoir. Un festival n'est pas une collection, et le prestige de perfection

instituée dans la danse se déplace vers d'autres enjeux. Montréal lyrique et fantaisiste y reconnaît les nouveaux débats entre nature et culture.

## Flexibilité et plasticité

La danse en contexte vital reflète son évolution. La morphogénèse éclaire les choix esthétiques, anatomiques, comportementaux et symboliques. Mais en livrant des images utiles pour penser aussi bien le développement de l'embryon que l'évolution humaine sur terre ou l'organisation du cerveau, les configurations émotionnelles incorporées, issues des énigmes mentales<sup>2</sup>, dessinent des imaginaires collectifs qui figurent autant de libres arbitres dans le monde.

Barthes rêvait que soit tracée « la carte des points sensibles » et des lignes de « parties dures, opaques et insensibles » (*Le discours amoureux, séminaire 1974-1975*, Seuil, 2007), pour représenter les hystéries du sujet amoureux qui s'effondre et ses résistances. Les symptômes de l'innommable auraient été démasqués, dans cette « acupuncture de l'imaginaire » ! Il est vrai que depuis que les particules élémentaires se sont vues lestées de matière noire, les chorégraphies explosent loin de l'angélisme et du sacré. L'extase de Chouinard n'est pas une religion, mais un imaginaire paré et costumé. Pourtant, la danse libère la pensée de ses particules les plus stables, vérités pesantes et déterminations sémantiques et langagières, constituantes de réalité ; et son *acting out* ne s'interdit ni désir ni réflexion.

La danse grandit dans les énergies interactives. Mais ce corps mécanique, sculpté et capturé par les apprentissages, modulé psychiquement, résiste à toute évanescence. Les *insight* variés, pour lesquels le public applaudit, relancent les systèmes communicationnels autres que ceux du langage naturel. Aucune théorie ne réussit à défaire l'écheveau du plan cérébral, des dispositions et des interactions complexes, connaissance immédiate et reconnaissance interpersonnelle comprises (pour un panorama des approches théoriques possibles, on pourra se reporter à Jacques Miermont, *Les Ruses de l'esprit ou les arcanes de la complexité*, L'Harmattan, 2000). Ainsi, la mémoire qui rend compte de la danse doit-elle faire un effort d'autonomie d'autant plus soutenu que la dépense énergétique des danseurs est juste et conséquente : mettre en jeu le sens et la lettre de la

danse, c'est croire après Borges que « *La vie est une apparence véritable* ».

Entre l'infiniment petit perceptible, le frémissement des signes non verbaux, le relief sensible d'un relâchement ou d'un élan microscopique et l'imagination du paranormal, les idées qu'un spectateur se fait de la danse dépendent de sa familiarité avec les organisations hiérarchiques interconnectées. Ainsi naissent les hommes-corbeaux incarnés par Fortier et Racine. Des nuances illimitées modifient la prédictibilité des évidences et des généralités. Or tout est là, dans ces gestes singularisés, individualisés et spécifiques, et aucune observation ne vient préexister, sauf à simplifier les langages extrêmes. Car si la danse suit ses propres protocoles, distincts des investigations de symptômes, elle mobilise des circuits culturels, couplés d'organisations mentales évolutives de plus en plus complexes. Les artistes relancent ainsi la création, et les producteurs remettent en circulation les tensions nées de ces innovations. Quant à la parole critique, elle explose également, sous l'effet du va-et-vient entre neurones et mental, entre corps et sens ; toutefois, elle bénéficie des nouvelles cognitions, isomorphie de pensée et interférence subtile de la connaissance du monde.

Il est donc nécessaire que les grandes villes se dotent de festivals, indépendants des saisons culturelles où le public des abonnés se fidélise, pour faire rebondir en temps record les initiatives artistiques et les propositions composites qui découlent des partenariats éphémères entre créateurs, disciplines et organismes producteurs. D'un FTA dépend que naissent autant les formes et les prochaines pièces que les idées.<sup>3</sup>

## Impossible d'instrumentaliser

Que retenir de l'actualité, que sonder ? En ce FTA, ce fut comment bousculer le conservatisme, sans livrer les chocs du social sur l'intime au désordre, au déséquilibre ou au nihilisme. Comment le vouloir-être peut-il assaillir le grand corps politique, imagier, déterminé ? Qu'est-ce qu'une relation dans le foisonnement des possibles, une ombre, un doute ? Reste-t-il une dimension occultée, oubliée, à montrer et à voir ? Une réalité est-elle encore possible ? Ces questions émergent à la suite du Festival. Aux scénographies drama-

tiques répondaient des projecteurs grossissants ; une création, à l'autre. Le « Fictional Notebook » de Stuart — autoportait filmique tourné à Bruxelles, Zurich et Paris dans des sous-sols, des appartements vides et des squats — donnait à l'impuissance individuelle des accents sensibles qui, à leur tour, bouscullaient l'ambiance déabusée de *Maybe Forever*. L'équipe de Desnoyers — Manon de Paw, Nancy Tobin, Guy Cools à la création — n'a jamais donné un univers aussi réfléchi que dans *Là où je vis*. Effondrements aériens, brisures et reprises, naturels féminins franchissant le mutisme, bougés inattendus dans des plis lumineux... quand une main dessine des peurs, la solitude intérieure se déplace. Les interprètes ont livré des parcelles de leur imaginaire : sincérité que Desnoyers partage avec Stuart, plus effusive aux abords du kitsch.

En somme, quoi de neuf au commerce humain ? Si détruire la présence et le présent pour les transformer en « l'impossible possibilité d'écrire la présence », selon Jacques Derrida, équivalait à comprendre l'écriture, trace en mouvement du corps en négatif, chorégrapier est écrire ce corps présent. Dans *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction* (Éditions Léo Scheer, 2005), Catherine Malabou met en évidence la double composante des masques, l'une plastique et l'autre graphique, image corps et corps signe. Dans cette association, l'inscription plastique rompt la dimension symbolique du verbe pour devenir écriture. Ainsi la structure de la pensée se montre-t-elle. De même, dans la danse, l'effraction du sens, l'émergence et l'orientation d'une signification dans l'harmonie silencieuse de gestes qui creusent, sondent et équilibrent le corps ajoute un supplément aux formes.

La chorégraphie est une écriture de l'être ou ne pas être. Par son énergie sans topique inconsciente, puisque l'anatomie au complet utilise sa mémoire fonctionnelle, inhibitions levées et pulsions satisfaites, la danse surproduit à la lettre. Les moindres signifiants concernent la standardisation des biens culturels et matériels. Cet art danse oppose aux discours environnants le déni de ses récupérations concrètes. Stuart affirme « faire acte de vie ». Rien ne saurait réduire dans ce qui danse, comme

dans ce qui pense, l'ingrédient comme un langage de sa liberté.

## Corps social, corps psychique

Ils font ensemble un passé et un avenir, ces Lachambre et Lecavalier. *Is you me* joue sur la quasi-ressemblance, « la disjonction douce » selon Stuart, faite de reconnaissance alternée et d'altérité intermittente (les séquences dansées, transposées dans le graphisme de Laurent Goldring *in situ*, valent ces « corps éperdus » qui s'éprouvent ailleurs, chez les artistes visuels associés par Gingras ou Desnoyers). Leur poésie chorégraphique soutenue, rehaussée de formalisme, a jeté ses notes liquides et androgynes sur des duos défaits en solos, où parallélismes et synchronismes subissent des secousses aux modes free jazz, free style, jazz fusion. Les corps de face avaient l'air de dos, les pieds de mains, les apparitions de disparitions. Ces lutins encagoulés sont sortis d'une enfance affectée par la pollution, avec leurs cassures et démembrements hip hop. Être en deçà des images, écrire sur la lune, devenir ombre ou zigzag électrique, était-ce un faux-sembant de matière lourde ? La lumière crue du laboratoire acceptait la reptation et les tremblements, sans ôter le doute sur la danse qui s'épanche.

Chouinard déborde de gratitude. Dans sa pièce, elle a rassemblé la totalité de son savoir danser. Il y a du *Cri du monde* dans son baroquisme, du sauvage, du primitif, du sexe, de la mémoire. Ses solos ne transportaient ni plus loin ni moins. Elle va dans l'errance impossible, l'immatériel, l'extase. Comment ne pas y voir la jouissance et l'orgie, points extrêmes d'une joie inaccessible à un Hoghe disgracieux ? La différence humaine s'accroissait au vu des gestes sans but et harmonieux des interprètes, osant rompre même avec le public. Plus la création est collective, plus les personnalités s'expriment fortement, rappelait Lachambre. Mais une œuvre est un répit. Alors, elle retentit de ses improvisations tempérées par la volonté de sublimer la performance en création.

Autre démarche, Noiret, dans *Chambre blanche*, n'a montré aucune esquisse. Virginia Woolf lui a inspiré comment matérialiser en danse des changements de personnalité. La mise en espace de trois corps ressemblants, outre le sien, copies mal conformes d'un original absent — était-ce Woolf la suicidée ? —, faisait atteindre la

Suite à la page 56 ►

les effets catastrophiques dans l'instant même de l'irruption : le décor explose, l'hôtel est frappé par un tir de mortier, l'extérieur devient l'intérieur. La métaphore est alors achevée, absolue. On ne peut qu'être sensible au refus d'une vérité trop simple, au refoulement d'une histoire qui se limiterait à envahir la jouissance par la guerre. Ian a tout vu de cette guerre, il en connaît les visages les plus horribles, mais il n'a encore rien vu lorsque la figure du soldat vient vers lui dans l'explosion de la scène. La mise en intrigue des ennemis, de la traque et de la menace, se révèle à ce moment purement artificielle, car au milieu des débris du décor, les acteurs vont désormais se livrer à un rituel qui ne doit plus rien à l'histoire : même si plusieurs éléments de la violence historique surgissent au détour, et en particulier le cannibalisme, aucun de ces éléments n'intervient ici comme simple illustration, voire comme justification d'une histoire conduite à son point d'achèvement. Quand le soldat, c'est son premier désir, évoque les violences sexuelles commises « dans une maison à la sortie de la ville » et décrit froidement le massacre, c'est pour aussitôt rappeler qu'il a lui-même perdu sa propre femme, tuée. Probablement dans un carnage semblable. Le récit est clair : la violence n'a pas d'origine, chacun la subit et la retourne comme il peut. Sarah Kane n'hésite donc pas à franchir cette ligne du « sanglant », et dans ce dialogue de deux hommes affrontant la violence indicible, chacun sait qu'il n'y a plus de culpabilité, seulement une scène unique du monde soumise à l'horreur. Cela seul, peut-être, rend l'esthétique de la cruauté caduque : dans le rapport sadique, qui conduit au viol de Ian, Sarah Kane expose la répétition de la mort de Col, la femme tuée du soldat. « Le fusil est né ici-bas et ne mourra pas. »

La scène suivante est la seule où une vraie limite est franchie : le soldat arrache avec ses dents un œil de Ian et le mange, et il le refait pour l'autre. Dans l'horreur, même le rappel des yeux d'Édipe ne permet pas de racheter une expiation aussi démesurée. Ce que Ian ne verra plus, c'est ce que chacun pouvait voir lors de la guerre de Bosnie. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : aucune vengeance ne saurait satisfaire celui qui souffre ici dans la position de la force, il y faut un au-delà de la vengeance qui exige l'explicable, l'outrage absolu du corps, la dépossession tragique. La brièveté

porte à sa limite l'irreprésentable, elle exige l'aveuglement. La Bosnie a montré des corps cloués sur des portes de grange, elle a exposé au regard de tous le viol systématique, elle a livré un catalogue d'horreurs qui a culminé dans le massacre de Srebrenica en 1995. Cette scène se conclut certes sur un suicide de souffrance, que la pièce ne place pas en position de comparaison avec la souffrance du journaliste, mais qui fait de lui un témoin survivant et victime. Nul ne connaît son rôle, ni même les raisons de son expiation, mais dans le sacrifice qui maintenant déroule son rituel implacable, Sarah Kane atteint un stade quasi liturgique et sacrificiel. Par là, elle se sépare du thème œdipien de l'aveuglement, puisqu'elle conduit son héros à un abandon sans compensation. Il n'y aura pas pour lui de chemin vers Colone, la tombe est déjà là.

À son retour, Cate retrouve le cauchemar, elle porte un bébé abandonné en ville. Ian lui demande si elle vient le punir ou le sauver : ce transfert symbolique n'a rien de rédempteur. Ian sait qu'il entre dans la mort, et même en présence de cet enfant miraculé, il appelle au secours, il réclame aide et affection. Comme l'autre, il a besoin du lait de sa mère, et c'est lui en effet qui est bercé par Cate, lui qui est protégé : si la catharsis tragique a encore un sens au théâtre, c'est dans ce moment de vulnérabilité que nous en éprouvons la profonde ritualité. Le spectateur n'est jamais que le survivant de la violence et s'il accepte de transférer sur l'enfant le désir de vivre qui l'aura abandonné au spectacle de l'horreur, c'est parce qu'il aura été purifié de la crainte et de la pitié. Mais Sarah Kane n'accorde à ce moment fugace aucune légitimité, elle ne permet aucune ouverture : le bébé meurt dans les bras de Cate, qui l'enterre aussitôt. Cette scène marque en effet la mort de tout espoir et elle s'inscrit dans le rituel de mort de Ian, qui dès lors, aveugle, s'engage sur un chemin de croix : en huit tableaux, qui rappellent les *Caprices* de Goya, séparés par un noir complet, Ian entre dans la mort et ce rituel s'accomplit alors qu'il s'allonge dans la tombe du bébé.

Brigitte Haentjens présente de ce texte une mise en scène bouleversante de respect et de dignité. Son calvaire final est un chef-d'œuvre d'austérité et de douleur cataclysmique. Tout dans son regard reçoit la pièce d'abord sur le plan de l'appel, et presque de l'implo-

ration, et les trois acteurs exceptionnels qui se sont engagés dans ce travail portent, chacun à sa manière, ce regard sur la souffrance et la rédemption impossible. De Roy Dupuis, on dira surtout qu'il met au service du rituel de sa propre mort des ressources d'intériorité comme on en voit peu au théâtre : chez lui, la puissance tient le langage sur la brèche du non-sens, son rapport sauvage à la jouissance est immédiat et les tableaux fins de son abatement montrent ici un acteur qui est capable des formes les plus tragiques de la déchéance et de l'abaissement. Le même regard d'effroi qu'on lui reconnaît dans le film où il incarne le général Dallaire ; cette force ne trompe pas. En face de lui, Céline Bonnier expose un personnage fébrile et évanescent qui lentement va révéler la profondeur de son attachement. Tout son art se tient dans cet équilibre entre la fragilité d'une absence, qui lui fait désertier le réel, et une lucidité impitoyable qui le révèle quand il le faut. Là où elle pourrait dépasser le personnage, elle s'abstient. On ne peut qu'admirer cette retenue. Le soldat est joué par Paul Ahmarani : personnage impossible, car il est d'emblée l'objet repoussant en même temps qu'un homme souffrant comme un autre ; il est coincé dans sa vulgarité. L'acteur porte ce signe de contradiction avec beaucoup de rigueur. La musique de Robert Normandeau enveloppe le drame d'un brouillard oppressant.

J'aimerais terminer sur une note personnelle : pendant deux années, avec Jean Larose et François Ismert, j'ai suivi dans une émission hebdomadaire de la Chaîne culturelle de Radio-Canada le déroulement de la guerre de Bosnie. Nous diffusions quand nous le pouvions les reportages de Paul Marchand, nous recueillions les témoignages d'intellectuels comme Véronique Nahoum Grappe, Alain Finkelkraut et plusieurs autres, engagés chacun de leur côté devant les violences d'une guerre aussi répugnante qu'accablante pour nous : qui aurait pu la prévoir, qui aurait pu la freiner ? Personne ne connaissait Sarah Kane, et pourtant chacun de nous savait que le texte de cette guerre allait frayer son chemin dans l'écriture de notre temps. Ce texte est devenu *Blasted*, et même si Sarah Kane, par respect pour les victimes, n'a pas voulu faire de sa pièce le théâtre de la guerre de Bosnie, nous lui devons d'en porter la mémoire, jusque dans son suicide. ●

## ► Suite de la page 5

perfection spectaculaire de l'irréalité à une femme en perte d'objectivité. L'image dupliquée et altérée bloquait la narration. Le sujet maniaque évoluait et régressait sur place, dans ses codes parfaits. Seule la mort gagnait par un long détour.

Loin des clichés, cette chorégraphie est une métaphore limpide de la création, qui pointe les démarches de groupe. La question du « bilinguisme » en art — le redoublement des signes déployés par les intervenants — invite à interroger le sens, ce moment unique qui arrête la dépossession de soi. « En poussant les autres, on va où on n'irait pas tout seul. À la fin, on ne reconnaît rien de soi. On ne sait pas comment continuer », a expliqué Stuart. Dépossession, altérité, communauté, la tension du sens dessine les degrés d'une variation acceptable. Au FTA 2008, les propositions dansées sont des inventions pensées. ●

1. L'Allemand Raimud Hoghe, dramaturge bossu de Pina Bausch, présentait deux pièces d'une durée excédant deux heures trente : *Boléro Variations* et *Swan Lake*. Hommages romantisés à Béjart et à Tchaïkovski, ces spectacles déstabilisants, ritualisés par une lenteur extrême, aux gestes minuscules et obsessifs, entendent « vider l'espace pour que quelque chose puisse arriver », déclare-t-il. « Je vole », dit-il en déployant imaginativement son impossible élasticité et sa difformité parmi les ombres de la scène.
2. Les chorégraphies mettent en œuvre des systèmes plus ou moins organisés, prévisibles ou non, systémiques la plupart du temps, qui garantissent les stimuli d'émotion. Certaines ne franchissent pas le quatrième mur, le public étant tour à tour dehors et dedans. Mais à moins d'engager les pièces au gré des perturbations personnelles et des élucubrations de montage (même inventif), il est bon de confronter le jugement aux catégories de la dramaturgie, de la logique et de la conscience, en ne cédant ni à l'impulsion ni à la réassurance, qui signeraient la défaite de la pensée.
3. La référence qui s'impose est celle de l'essai fondamental dirigé par Edgar Morin et Jean-Louis Le Moigne, *L'Intelligence de la complexité*, Paris, L'Aube, 2007, 458 p. On s'y reportera à la distinction entre cerveau et esprit, liés en un nœud gordien impossible à trancher sans barbarie. L'idée d'une pensée sans langage a gagné toutes les disciplines scientifiques, étant entendu que ce qu'elle désigne, à propos de l'organisation mentale, doit être défini avec circonspection selon qu'il est question de biologie, de neurophysiologie, de constituants fondamentaux de la vie, de behaviorisme, de cybernétique, et de toutes les approches comportementalistes auxquelles les théoriciens de la danse font référence pour investiguer les états de corps où se rejoignent l'intentionnalité et la physicalité.