

un critique court sur le pont neuf

corinne rondeau

J'avais deux façons de commencer ce texte. La première avec le souvenir des représentations de *Dance* et *Songs from before*, en 2010, au Théâtre de la Ville de Paris. Moment rare, pour ne pas dire unique, qui me conduisit à prononcer cette phrase sans l'avoir pensée un seul instant alors que je courais sur le Pont Neuf, la pensée et le corps exaspérés par l'énergie inouïe que suppose toute épiphanie : « je n'ai pas vécu jusqu'ici pour rien. » La seconde à côté de ma bibliothèque, alors que je reprenais les lignes soulignées de *Abécédaire pour Available light* de Susan Sontag. Ce surlignage m'apprenait que si j'avais été éblouie par la clarté sans jamais avoir vu de pièce de Lucinda Childs, je n'avais rien à ajouter à l'acuité et la vitesse de perception et de compréhension de Susan Sontag, les dés étaient jetés – que dire de plus ? –, alors même qu'elle n'a pas vu *Songs from before*.

L'admiration de la pureté des représentations et la justesse du regard porté jusque dans les mots peuvent conduire au témoignage dévot. Or je le refuse par nécessité. Les grands ne nous font pas d'ombre, ils nous donnent la fraîcheur nécessaire à toute reprise de l'effort. L'art de Lucinda Childs m'a donné de la vie quand j'en avais trop, celui de Susan Sontag quand je n'en avais plus. Elles sont comme des portes, le souffle qu'elles laissent passer est immense et puissant. Mais l'avidité et la force de vie dont témoignent leurs œuvres sont comme un éclair au milieu d'un ciel bleu déserté par les nuages.

Reprenons l'effort avec une question de Susan Sontag dans *Contre l'interprétation* : « Mais quel est le genre de critique, de commentaires sur les œuvres artistiques que nous pourrions aujourd'hui désirer ? » Désirer ! On peut passer par un détour pour y répondre. Les poèmes de Mallarmé, d'une difficulté réelle pour ceux qui n'ont pas la joie de saisir que le poème ouvre une invention constante de la langue, d'où l'importance du rythme du texte, (Mallarmé ne déclarait-il pas dans *Le mystère dans les lettres* : « Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire » ?) — , les poèmes de Mallarmé n'ont rien d'autre à dire au critique que l'épreuve immédiate de sa critique. Cette dernière s'arrête impuissante à faire tourner le ronron intellectuel. Et c'est de l'impuissance qu'elle doit se changer en combattante : trouver son sens, *elle aussi*, mais sur un fond et à partir d'une forme qui ne lui appartiennent pas.

Il en va de l'excès de sensations des chorégraphies de Lucinda Childs comme des poèmes de Mallarmé. Car invention de la langue ou pureté de la sensation sèchent le langage commun pour délier la langue. L'invention, la pureté, pour peu qu'on ne les balaie pas par cynisme, niaiserie ou paresse, font naître des visions. À la critique de les exprimer, pour une seule raison : rencontrer les œuvres à cause de la lumière qu'elle font naître en nous ou, comme le dit Sontag, « montrer comment l'objet est ce qu'il est ». Une lumière qui n'est pas l'apparence des choses, mais l'air dans lequel nous l'avons éprouvé. S'inscrire dans l'acuité de l'objet qui nous pousse à inventer des chemins jamais parcourus.

La critique est l'art du funambule qui lutte contre des vents forts qui conduisent les œuvres à n'être qu'une désignation où gonfle le jugement au point de nier leur puissance ou l'affirmer en dépit du sens. Ressentir ou nommer ne sont jamais des preuves de l'art. Critiquer c'est faire pousser les mots sur une terre qui n'est pas faite a priori pour eux. C'est accepter que nos sens deviennent une chronique de sensations pour les décrire à l'aune de la forme qui les produit. Car la sensation comme l'invention indique toujours une direction, ou comme le dit Delacroix à propos des règles fondamentales de sa conception graphique, « une ligne toute seule n'a pas de signification ; il en faut une seconde pour lui donner de l'expression ».



Lucinda Childs © Cameron Wittig

C'est cette deuxième ligne qui a poussé en moi pendant et depuis *Songs from before*. Par paires, complexité d'harmonie, les danseurs libéraient des énergies provoquées la plupart du temps par l'absence de contact. Là où la gorge se noue est l'instant où des corps tracent des lignes vectorielles, vitesses et directions. Les danseurs, plus encore faiseurs d'abstraction dans *Dance*, étaient comme une ligne déglagée de la main qui la produit. Paradoxe du corps et de son mouvement transformés afin de n'être ni corps ni ligne et développer un pur espace de sensations. Le miracle a lieu dans le visible. Immanence de la danse comme conflit entre ce qu'on voit et ce qu'on sent. Moi qui ne connaît rien à la danse.

Il y a des œuvres qui nous rendent sensibles à ce qu'elles sont et déploient *en nous* ce que nous ne sommes pas. Arrachés, déployés, dilatés, contractés, pulvérisés, nous devenons déplacement, mouvement, musique, paysage, pulsation, puissance : tout l'espace ignoré en nous, énergie souterraine et solaire, se met à exister. Exaltation inouïe de notre limite physique et optique, les œuvres de Lucinda Childs m'ont arraché à la mécanique intellectuelle. Y résister aurait été une folie. Je me décrochais de ma position experte de regardeur et de juge, je n'avais plus de raison suffisante à poser la question « qu'est-ce que je vois ? ». Il était impossible de figer mon regard. Comme le dit Sontag, la chorégraphie de Lucinda Childs vise au *transport*. C'est une puissance des correspondances, une logique d'unification : précision et multiplication des déplacements par une dynamique répétitive des mouvements ; dilatation de l'espace par concentration de l'intensité rythmique.

Une rencontre avec la danse comme un éclair, un éclat, un envol de la pensée. Ces corps que j'ai suivis dans la passion et la violence de leur apparition, disparition de chaque côté de la scène, et dans leur diagonale comme s'ils fondaient sur moi sans jamais m'atteindre, ces corps jouaient l'absence du contact, moi dans les gradins du théâtre et eux dans un tourbillon sur scène, et la sensation d'un corps qu'on a retrouvé pensant l'avoir perdu à jamais. Effet de contraste optique et mental comme en peinture où des phénomènes de vision ont lieu sous le terme de « ligne d'irradiation », phénomène qui inspirait à Seurat un penchant quasi amoureux. Le phénomène d'irradiation concerne cette ligne double : plus blanche et plus sombre, bleue ou grise, qui divise un mur blanc du ciel. Le détachement de l'un et de l'autre se fait sur une double ligne d'optique pure par contraste. Cette ligne sera appelée, notamment par Picasso et Braque, « les merveilleux bords ».

Lorsque le fond de la scène de *Songs from Before* est baigné de variations de bleus et de blancs intenses, pendant que se déplacent en suspension trois panneaux carrés de lignes métalliques brillantes parfaitement symétriques entre leurs pleins et leurs vides, le corps des danseurs passant devant et derrière sont découpés, multipliés *et* reflétés. Ce sont des souvenirs morcelés, des corps aimés qui s'évanouissent dans le reflet des immeubles, des oiseaux qui prennent leur envol. Ces variations intenses de bleus et de blancs, ces lignes miroitantes sont la manifestation de la multiplication de l'irradiation. Corps impalpables et transparents au milieu de la présence concrète des danseurs. N'est-ce pas le contraste d'un art dont la pureté vise à atteindre la puissance, serre la gorge du spectateur à cause de la plénitude de sa vision et de l'euphorie d'un corps retrouvé ?

Le spectateur de Lucinda Childs ne pense pas la danse, sans doute pour mieux comprendre qu'il n'avait, jusque là, jamais pensé avec son corps. Au tout début, courir un soir de printemps sur le Pont Neuf de Paris était la découverte inattendue de l'ivresse et de l'extase d'un corps qui me faisait penser, loin des livres de Nietzsche, que la danse c'est la vie. Mais dans cette course pleine de joie, ma réflexion était idiote et je n'avais rien retrouvé du tout, ni le corps perdu, ni trouvé la vie dans la danse. Ce n'était pas la danse que je pensais, je ne pensais pas du tout, je surgissais mise à vif. Je voulais enchaîner cette vivacité jusqu'au bout dans mes pieds pour trouver ce qui, dans la salle de spectacle, avait grandi dans mon corps. Je m'arrêtais de courir et le souvenir de la danse de Lucinda Childs agitait un vers de *Ballets* de Mallarmé, « elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. » Ce signe de la danse était l'idée pure de l'enfance.



Einstein on the Beach. Production 1992.
Photos de T. Charles Erickson

Einstein on the Beach
Lucinda Childs - Philip Glass - Robert Wilson (1976).
Première mondiale de la nouvelle version 2012 à
Montpellier/Corum (16 - 18 mars) puis Londres
(mai), Toronto (juin), New York (septembre).