

DUO

par Emmanuelle Huynh in *Nouvelles de Danse*, 1996

Il est difficile de livrer un texte sur un duo lorsque l'on en est acteur. Difficile de faire naviguer l'écriture entre la sensation, invisible par essence, et le regard que l'on peut porter sur le travail par le truchement d'un autre œil, celui de la caméra. La puissance et les ressorts de l'intime, du fantasme et de la jouissance sont pleinement à l'œuvre dans un duo. Ce texte ne sera pas la livraison de ces ressorts qui, sans être à mon sens très originaux, n'en sont pas moins privés et parfois secrets à moi-même.

Il sera plutôt la tentative de cerner la nature de ce qu'est cette danse à deux, exécutée dans une grande lenteur, une économie de mouvement et un espace réduit.

Ce qui constitue le duo aujourd'hui est le relief – le reste – et la condensation de maintes étapes nourries d'improvisations et d'exercices. Sa généalogie éclaire la nature de ce relief.

Au tout début du travail, Odile nous montre des reproductions d'œuvres de Camille Claudel : « La Valse », « L'Implorante », « Les Causeuses ». Nous lit quelques lignes de Sylvie Germain sur les arbres et leurs racines. On parle de ne presque pas bouger, de faire très peu. Face au crescendo implacable du *Boléro*, le duo doit résister à l'appel du mouvement et de l'espace. En cela, il est le pendant opposé des deux autres versions qui constituent la pièce. À la volubilité de la version à dix danseurs, le duo répond par une économie de mouvement. À l'espace déployé et envahi de celle à vingt, répond celui très circonscrit du duo.

La nature propre de la résistance évoquée plus haut, ce qu'elle donne à voir, a sa clé dans les divers exercices qu'Odile nous propose. De dos, assis sur des tabourets, nous cherchons l'air de ce corps, qu'Odile veut voir alors comme une colonne d'air alimentée en même temps que court-circuitée sans cesse par la desserte en son sein de mille arrivées, canaux annexes ralliant tous les endroits du corps. Par le jeu de l'expiration et de l'inspiration, la colonne vertébrale décline un corps qui est tour à tour et parfois simultanément aspiration, suspension, apnée, déflagration pneumatique, secousse, implosion, appel et sanglot d'air, nappe, flux. Après une circulation que parfois seule mon imagination connaît, une apnée emprunte un dessin final que ponctue ou défait le flottement de la tête.

Odile nous donne l'opportunité de nous regarder travailler et l'observation du dos de Boris me fait l'effet d'un véritable périple, d'un voyage en cette partie du corps qu'il est si difficile d'habiter d'une expression, puisque tous les outils de signalisation, reconnaissance et communication se situent plutôt à la face. J'avais ressenti cette même impression de voyage à la vue du solo de dos de Trisha Brown « If you couldn't see me ».

Odile propose de transposer l'exercice debout, ce qui me semble plus difficile. La surface d'appui au sol – le pied – est alors considérablement réduite et donc l'équilibre plus périlleux. La jambe, dans son éloignement anatomique par rapport à la colonne et aux poumons et peut-être aussi en l'absence d'organe en son sein, transmet ou reçoit les signaux selon un mode propre. À cet exercice s'ajoute très vite la consigne d'activer la mémoire des œuvres de Camille Claudel. Des mouvements qui les animent. De ces grandes spirales qui enroulent les corps sur des axes imaginaires ou sur eux-mêmes. Des abandons qui lovent un corps au creux d'un autre. De ces élans qui, au contraire, l'appellent, le portent hors de lui-même. La danse porte aujourd'hui la trace des lignes d'intensité de ces mouvements de pierre.

Odile nous fait remarquer la base de « La Valse » : les pieds sont mêlés, inextricablement, et le couple semble s'extraire peu à peu d'un sol matriciel.

Cette idée d'extraction me paraît très importante dans le duo : extraction du sol, de soi-même. Le mouvement de l'extraction est guidé par l'idée de sortir de... pour aller vers. C'est le mouvement de l'intention, du désir. C'est le mouvement-tension qui fait du corps tout à la fois l'origine, le chemin et la destination. Il nous assigne à notre résidence – le corps – en même temps qu'il nous porte hors de lui, nous en arrache. C'est le mouvement-chemin du hors-soi, vers l'espace, vers l'Autre.

Souvent je me suis sentie bouleversée par l'émotion qu'ont engendrés ces simples exercices. J'avais l'impression de confusément toucher à quelque chose d'originel à l'endroit du mouvement, débarrassé là des scories gestuelles, chorégraphiques et stylistiques ou de l'image constituée dans laquelle se tient parfois le corps du danseur.

L'exercice de contact sans leader requiert une toute autre attention. La surface dorsale de l'un et la face du corps de l'autre sont le contact entre Boris et moi pour à la fois suivre et guider le mouvement. A aucun moment l'un ou l'autre ne doit exclusivement suivre ou initier. L'opposition actif-passif s'effondre dans une écoute permanente de l'autre comme soi et de soi comme autre. Le mouvement qui résulte de cette écoute est agi par les deux sans qu'aucun ne puisse prétendre à la paternité du dessin. Ce corps totalisé, devenu bicéphale, doit alors s'ouvrir de tout son être, pour capter l'information du mouvement. L'exercice s'exécute les yeux fermés. La peau devient le point de transmission majeur en même temps que le relais d'une infinie douceur de ce qui advient alors.

À cet endroit, et dans l'extrême lenteur que requiert cet exercice, j'ai à nouveau le sentiment d'une expérience fondamentale. Maurice Merleau-Ponty parle dans « Le Visible et l'Invisible » et « L'œil et l'Esprit » de la vision comme l'expérience humaine qui nous ouvre sur le monde en même temps que nous nous ouvrons à lui. Nous sommes ce voyant-visible qui, dès lors, est constitué de la même chair que le monde. Dans l'exercice d'Odile, c'est le sentant-senti, le touchant-touché, dont Merleau-Ponty parle aussi comme d'une ouverture au monde, à l'Autre, qui sont à l'œuvre. En même temps que je suis touchée, je touche et je ne touche qu'en étant touchée.

Le soin porté à l'autre et à soi-même alors indifférenciés, le caractère fusionnel que produit la consigne comportent une dimension sensuelle et nous placent d'emblée dans les ressorts du rapport amoureux. Cela parachève mon attachement à l'exercice.

Dans la non-connaissance et la non-anticipation dans lesquelles nous plonge cette improvisation, la seule certitude est le relais que nous sommes l'un à l'autre de cette danse qui n'est que circulation, échange et donc figure du désir. Lorsque plus tard, lors de la construction, nous tentons de « répéter » ces moments d'improvisation, force est de constater la grande difficulté à maintenir cette subtile circulation sans laquelle il n'y a qu'un mouvement identique exécuté par deux corps, ou l'embrassade sans équivoque de l'un par l'autre. La conservation des différentes strates de lecture que recèlent les improvisations qui ont nourri le duo, reste la tâche à accomplir chaque fois que nous dansons.

L'exercice de manipulation est peut-être celui dont la teneur et la qualité sont les plus faciles à transposer dans la forme écrite du duo. L'un de nous manipule l'autre qui, les yeux fermés tente de répondre avec précision, simplicité, et dans un souci d'économie d'engagement

musculaire et d'isolement articulaire. La précaution et le jeu partagent la tâche du sculpteur de chair. Son tour venu, il devient le corps à modeler intelligent qui se confie à l'autre... les yeux fermés. Où il est question d'un souci de l'autre et d'une responsabilité, d'une compréhension, ici de l'anatomie et de ses lois, de choix et d'engagement. Ne sont-ce pas les mots propres à la sphère éthique ? J'aime quand la danse nous parle ainsi de nous-même.

La construction s'est faite à partir des improvisations dont les consignes se sont trouvées mélangées et parfois modifiées : Boris ou moi avons improvisé seuls avec la mémoire du corps de l'autre. La force de l'improvisation tient à ceci que les formes adviennent sans qu'elles aient été préconçues. Elles surgissent dans un présent qui ne porte aucune trace du passé et ne laisse rien présager du futur. Cette dimension d'un pur présent est sans doute ce qu'il est le plus difficile à traverser au moment où le phénomène de ladite répétition tend à surdéterminer la forme, puisque désormais, on est dans la connaissance de ce qui la précède et la suit. J'avoue trouver un grand plaisir dans ce travail de l'infime perceptible qui peut totalement transformer la lecture du duo.

Les formes sont simples. Il s'agit de les investir de telle façon que l'on ne soit pas dans l'univocité d'une grille de lecture : celle d'un couple s'enlaçant. Les nuances sont nombreuses : flottement, sommeil, rêve, rapprochement amoureux, tension, défaillance, confiance, abandon... Le travail consiste à exhiler toutes ces nuances.

Danser comme si c'était la première fois, comme si c'était une improvisation.

Ce qui m'attache particulièrement à ce duo c'est le fait que ces strates n'ont pas été obtenues en les cherchant pour elles-mêmes. Mais à partir d'exercices très simples, où, plutôt qu'une recherche formelle complexe ou affectée, c'est son investissement, la façon dont elle est habitée qui sont travaillés, affinés. C'est la force du travail d'Odile dans ce duo. Son risque aussi. Il est bien sûr impossible d'abstraire le fait qu'il s'agit là d'un homme et d'une femme dansant ensemble. Et c'est sur ce fond là que se vit et se lit cette danse.

Le paradoxe de la musique de Ravel souligné par Jankélévitch, à savoir, l'immobilité obsessionnelle du crescendo contenu, se trouve renforcé par la nature du temps de cette danse. Elle a conservé de l'improvisation ce caractère de présent sans trace qui la place d'emblée hors du temps, sans commencement ni fin, dans une éternité que n'entame pas l'achèvement de la musique. Lorsque celle-ci débute, nous sommes debout, les yeux fermés, sans doute depuis toujours. La danse est un moment saisi dans l'éternité de ce mouvement-désir qui circule et que rien ne vient résoudre, faire enfin exploser.

"Les arbres se tiennent immobiles, à jamais amarrés aux ténèbres du sol par leurs longues racines et par le poids terrible de leur propre masse. (...) Ils s'efforcent de croître plus haut, toujours plus haut. Ils se tendent vers le ciel où tournoient les oiseaux, où ondoie la lumière, scintillent les étoiles. Et leurs branches se courbent, alourdies de fatigue, s'enlacent les unes aux autres et se nouent en silence."¹

Belfort, le 7 février 1996

¹ Sylvie GERMAIN, *Immensités*, Gallimard, 1993.