

LA DANSE EN RETOURS

R de Samuel
Mathieu

Dans sa pièce chorégraphique *R*, présentée lors du dernier festival international du CDC de Toulouse, Samuel Mathieu revisite la pratique traditionnelle du rondeau tout en opérant un retour aux fondamentaux de la danse. Question : vers des corps repolitisés ?

Par Gilles Jacinto

Doctorant en Arts du spectacle (laboratoire LLA CREATIS, Université Toulouse 2 - Le Mirail), danseur et metteur en scène

Photographies : Pierre Ricci

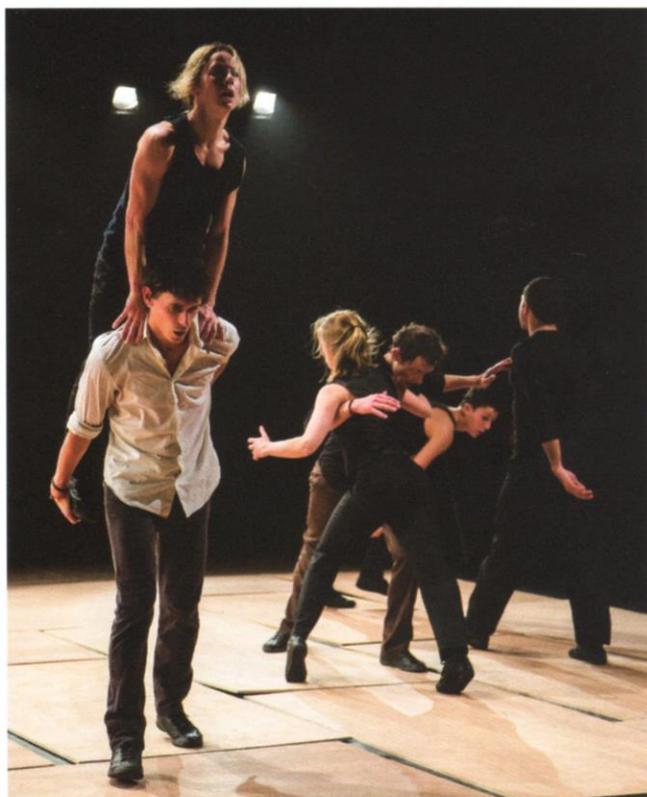


Pour politiser le corps sur scène, les chorégraphes contemporains peuvent parfois avoir recours dans les spectacles de danse à diverses formes et/ou divers degrés de théâtralisation, le genre théâtral apparaissant par son histoire et ses formes canoniques comme le plus à même de constituer des formes politiques. D'autres se basent plutôt sur les préceptes de la performance quand elle refuse la représentation, l'illusion ou l'imitation pour privilégier l'action, au présent¹. Certains spectacles enfin, à privilégier la forme et l'esthétisation du plateau, tendent à effacer le travail du corps et dépolitiser sa présence. Samuel Mathieu, dans sa dernière création *R*², présentée lors du festival du Centre de développement chorégraphique de Toulouse en février 2014, préfère replacer les corps dansants dans une conception plus traditionnelle de la danse liée à la fois au rituel et à la composition chorégraphique, tout en revisitant une forme populaire de danse de bal : le rondeau.

Un retour sur les sources du mouvement et de la danse

C'est un double retour qu'opère donc le chorégraphe : un retour sur une certaine acception de la danse, et un retour sur sa mémoire par le réinvestissement d'une forme vernaculaire de danse populaire.

Dans cette pièce, le chorégraphe cherche en effet à replonger les corps aux sources du mouvement, dans une tribalité parfois proche de la transe, inspirée des pratiques festives du rondeau, sans pour autant exclure la forme et le phrasé, la composition chorégraphique et la physicalité des gestes et des mouvements exécutés. La pièce renoue avec la notion de dépense³ parfois



disparue de la scène chorégraphique française, notamment dans le courant que Dominique Fréard a nommé la « non-danse⁴ » (appellation toutefois controversée), et exige des corps des interprètes un fort engagement physique.

Pour cette création, Samuel Mathieu a revisité la forme à la fois musicale et dansée du rondeau, issue du Sud-Ouest de la France ; son approche n'est pas sociologique ou documentaire : il s'agit d'une transposition, d'une actualisation de cette pratique populaire de bal dans une forme scénique, d'une réappropriation de ses codes dans un spectacle contemporain. La pièce, pour autant, n'interroge pas la relation entre le rondeau et la danse contemporaine, ne cherche pas à mettre en dialogue deux genres dans une œuvre qui matérialiserait alors la rencontre entre deux techniques ou deux codes : la danse contemporaine prend le risque de s'y affirmer dans sa capacité d'absorption des autres genres de danse. L'intégration du rondeau dans la chorégraphie est plutôt de l'ordre de l'évocation, de la transformation, et surtout sert de moteur pour repenser des corps terriens, ancrés dans le sol, pulsionnels. S'appuyant sur une citation de Paul Veyne, « Une culture est bien morte quand on la défend au lieu de l'inventer », Samuel Mathieu s'est employé à réinventer le rondeau dans le présent de sa démarche, à y chercher des raisons de se mettre en mouvement.

Il ne s'agit donc pas d'un simple retour aux sources, mais bien d'un retour sur les sources, d'une réactualisation, d'une recréation : un état de recherche qui tend vers le déjà connu pour le réinvestir. *R*, en réinvestissant le rondeau, à aucun moment ne sombre dans une approche illustrative ou thématique : il s'agit d'y puiser des moteurs, des forces originelles. Les gestes et les attitudes du rondeau n'apparaissent que dans des images fugitives, comme celle où les danseurs, en ligne et par couple, marchent en se tenant droits, comme dans une parade. Ce phénomène de retours sur l'histoire de la danse et sur des pratiques populaires répond à des années de poussée vers l'abstraction, qui sont parfois allées jusqu'à faire disparaître certains fondamentaux de la danse, et constitue, selon les programmeurs du CDC, un nouveau moment de la création chorégraphique : *R* s'inscrirait donc ainsi dans cette actualité d'une danse qui cherche ses racines et son histoire, puise son inspiration dans sa mémoire, emprunte à différentes pratiques pour se renouveler, mais aussi pour confirmer son identité, dans un jeu de « porosités et de résistances⁵ » : résistance du chorégraphique et porosité générique.

Des corps qui pensent

Dans *R*, le sens émerge à même les corps, qui travaillent en mouvement et par l'écriture chorégraphique l'espace et la durée. Samuel Mathieu part du corps et de l'humain, pour « penser en corps⁶ » la relation entre l'individu et le collectif, avec les moyens propres de la composition chorégraphique et du mouvement dansé : « poids, flux, espace et temps », selon Laban cité par Laurence Louppe⁷.

Le rondeau se pratiquait à l'origine lors du battage du blé, et à travers cette forme se rejouait la journée de travail, se réglèrent les conflits entre les clans : c'est la violence, la brutalité, les rapports de pouvoir que la pièce met en scène, proposant par

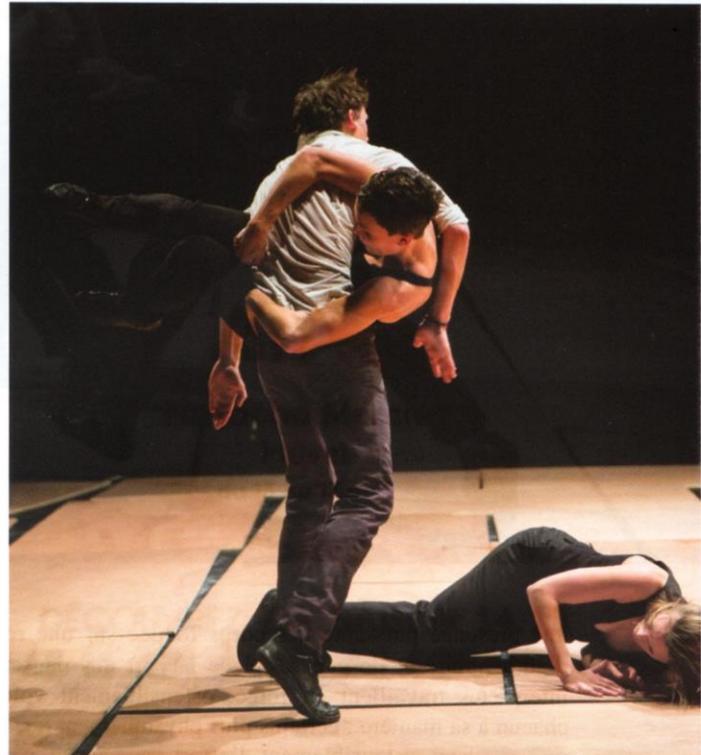
là une politicalité à l'œuvre. Les corps sont profondément ancrés dans le sol, se cognent, s'attrapent, chutent, sautent, oscillent entre humanité et bestialité. Dans une esthétique qui place l'humain entre rituel social et sauvagerie, le chorégraphe met en danse la haine, la confrontation, la mort, la sexualité, le désir. Sans constituer un véritable récit, le spectacle présente des situations, des états de corps, comme de petites saynètes mais dont le sens passe par les corps en mouvement et la construction de l'espace.

Proches de la conception d'un « théâtre de la cruauté » selon Antonin Artaud⁸, les corps sont pleinement engagés dans la danse, dans la dépense dont l'effet est renforcé par le dispositif scénique : les danseurs installent sur le plateau des planches de bois, dans un mouvement en spirale à partir du centre, qui constitueront l'aire de jeu des conflits et des rites mis en danse, et mettront en danger réel les corps des danseurs. Le décor ne se contente pas ici de décorer ou de contextualiser la danse, il participe à la chorégraphie et danse avec les corps. Les interstices entre les éléments et la possibilité de glissement des plaques influencent les corps en leur imposant une tension supplémentaire, matérielle. La peur, la colère, le désir, la pulsion se jouent dans les corps mais aussi dans la construction de l'espace, sur ce sol potentiellement mouvant et risqué qui ajoute un degré d'étroitesse, de pression sur les corps.

Quand bien même des lignes sont tracées par les déplacements ou les positions des interprètes dans l'espace, l'ensemble de la chorégraphie se construit autour du cercle de la ronde. La pièce n'en finit pas de tourner et de construire dans cette circularité inspirée du rondu des face-à-face de défi, des confrontations physiques, des chocs. Ce traitement du cercle, à travers l'exploration de ses modalités chorégraphiques et ses distorsions, est souligné discrètement par la création lumière, qui joue sur des disques concentriques et des intensités, sans jamais prendre le pas sur les corps. Samuel Mathieu évite une trop grande esthétisation qui pourrait prendre le pas sur les corps à l'œuvre en proposant un dispositif scénique sobre. Le traitement plastique du temps joue sur les durées, entre accélérations et décélérations, entre fulgurances et suspensions, participant de cette tension qui joue à la fois sur la pression musculaire et sur la pression de l'espace.

" Une culture est bien morte quand on la défend au lieu de l'inventer " (Paul Veyne)

La chorégraphie, pour penser l'humain en société, se construit entre unisson du mouvement et moments individuels ou en duo (les huit danseurs sont présents tout au long de la pièce, sans échappatoire possible) : chaque corps est tantôt pris dans une masse, tantôt détaché de cette masse pour entrer en contact avec d'autres corps. Les corps contraints, frappés, entrechoqués, violents et ludiques à la fois, évoquent les fins de fête. Des indices ténus permettent de penser la pièce comme une allégorie de la communauté humaine et, peut-être, une critique des relations sociales : la danse représente bien quelque chose, mais avec ses moyens propres. *R* expose une nécessité de se mettre en mouvement, qui engendre



¹ Voir notamment Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, éditions L'Harmattan, Paris, 2007.

² Samuel Mathieu, *R*, pièce chorégraphique pour huit danseurs et deux musiciens, présentée le mercredi 26 février 2014 à la MJC Roguet de Toulouse, dans le cadre du festival international CDC.

³ Georges Bataille, *La Part maudite*, éditions de Minuit, Paris, 1967.

⁴ Dominique Frétard, *Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoire*, éditions Cercle d'Art, Paris, 2004.

⁵ Paule Gioffredi (dir.), *À la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, éditions L'Harmattan, Paris, 2009.

⁶ Barbara Formis (dir.), *Penser en corps*, éditions L'Harmattan, Paris, 2009.

⁷ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contre-danse, Paris, 1997, 2004 pour la troisième édition, p. 95.

⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, éditions Gallimard, collection Folio Essais, Paris, 1964.

⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, éditions Métailié, collection Suite Sciences humaines, Paris, 2006, p. 24.

¹⁰ Julia Beauquel et Roger Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 26.

¹¹ Catherine Malabou et Judith Butler, *Sois mon corps*, éditions Bayard, Montrouge, 2010, p. 10.



une présence puissante des corps fondée sur une recherche d'authenticité et de générosité de la part des danseurs. Les interprètes travaillent en force, ostensiblement volontaires, chacun à sa manière : certains plus physiquement que d'autres qui affichent ostensiblement l'effort, au risque parfois de théâtraliser leur action. L'unisson du mouvement ne cherche jamais à gommer les différences entre les corps, mais se fonde sur des impulsions et des énergies communes : il ne s'agit pas de construire une œuvre belle et finie, parfaite et maîtrisée, mais à l'intérieur d'une composition précise de laisser déborder les corps jusqu'à des états d'euphorie dans la fatigue.

Deux musiciens sont sur la scène avec les huit danseurs et produisent en direct le son qui accompagne la danse, la soutient, encore une fois sans prendre le pas sur l'action des corps, mais en proposant un univers sonore en interaction avec les interprètes dont les cris et les appels ponctuent les efforts physiques, en renforçant l'intensité de la chorégraphie. Un seul moment inclut des mots, lorsque les danseurs, de dos, chantent en groupe un air traditionnel : ce passage est peut-être le moins fort dans la pièce, car c'est celui qui devient le plus littéral dans sa manière d'aborder le traditionnel.

Samuel Mathieu a pensé son processus de création comme un système de transmission à l'intérieur de la compagnie, mettant à l'œuvre les enjeux – centraux dans la question des traditions – du passage : le matériau de la chorégraphie a été construit avec deux danseurs, à partir d'improvisations et d'actions, avant d'être transmis ensuite aux autres interprètes à l'intérieur même de l'équipe.

Des corps politiques ?

La danse ici ne semble plus avoir besoin de se métisser avec d'autres genres pour faire œuvre, elle renoue simplement avec ses fondamentaux, à l'encontre d'une actualité du transdisciplinaire presque obligatoire. La technique n'y domine jamais l'organique, qu'il s'agisse de la technique de danse ou de la technique du plateau. La pièce *R* démontre qu'une

appropriation est possible sans expropriation, en respectant sa source d'inspiration, en relisant sa propre pratique à partir d'autres codes et sans prétendre reproduire une forme ancienne. En exposant ces corps, elle tente de penser le monde : « Le corps n'est ni signifiant, ni signifié. Il est exposant/exposé⁹ », affirme le philosophe Jean-Luc Nancy. Cela ne signifie pas que faire passer du sens par les corps écarte complètement la représentation et le logos dans une pure exposition, mais bien que le corps certes se présente, mais tout en renvoyant à un champ de signification qui reste ouvert à l'interprétation du spectateur. « Les symboles qui composent [la danse] et que nous devons interpréter ne prennent pas la forme de propositions, d'affirmations ou d'arguments », la danse « exemplifie les propriétés qu'elle veut nous communiquer¹⁰ ». Par des états de corps et un travail sur la plasticité¹¹ du temps et de l'espace, la chorégraphie exemplifie les rapports humains : le sens circule de corps à corps, en sensations, en émotions, en vibrations et en images. Mettant en danse des conflits et des rapports de pouvoir, la chorégraphie de Samuel Mathieu tend à repolitiser les corps dans la danse, tant par ses choix esthétiques que par les sujets qu'elle évoque : aucune résolution, aucune réponse arrêtée, aucun militantisme ne viennent fermer la tension ouverte entre les corps, dans laquelle le corps du spectateur finit par être pris. Par sa forme et ses moyens, et notamment par l'engagement qu'elle demande aux danseurs, mais aussi par ce qu'elle évoque en exposant des corps en mouvement, *R* permet peut-être de reparler de « corps politique ».

Gilles Jacinto