

RIDEAU ?

Lorsque le rideau tombe, ou que la pénombre recouvre le plateau laissant la salle en pleine lumière, quelque chose de cet agencement étrange de l'espace que l'on nomme scène persiste et vient hanter la mémoire. L'œuvre chorégraphique, transformée en images de mémoire, se prolonge alors en soi, jusqu'à parfois susciter ce désir non moins étrange, face à l'œuvre ainsi faite sienne, de l'écrire. Le désir d'écriture défie le point d'arrêt de la représentation, sans l'ignorer pourtant, conscient que, de la représentation à l'écriture, c'est un autre temps et une autre réalité de l'œuvre qui se déploient. Au seuil de cette bascule vers ce que l'on pourrait nommer le devenir critique de l'œuvre, dès lors qu'elle tirera son existence de l'écheveau de mémoires, de sens et de kinesthésies énoncés, la fin de la représentation est marquée du sceau d'un échange singulier qui s'achève.

Fin brutale ou fin annoncée, progressive, par paliers... Comment la représentation chorégraphique prend-elle fin ? Simple arrêt ou dénouement éclairant ? Rupture soudaine ou finale grandiloquent ? Conclusion, épilogue ? Si l'aboutissement d'une pièce est porteur d'une logique de composition et signe l'achèvement d'une structure révélée parfois en l'instant, la fin d'une représentation constitue également l'ultime moment d'un échange. Elle marque une frontière et donne sa couleur au passage vers une autre réalité de l'œuvre. La scène sera délaissée, la lumière se rallumera dans la salle, l'architecture du théâtre semblera retrouver son apparence concrète, chacun rentrera chez soi. La rupture de l'échange direct avec le public fait l'objet d'une recherche subtile propre à chaque création chorégraphique. C'est à chaque fois les limites temporelles et spatiales de l'œuvre – car il y a souvent franchissement d'une frontière par l'interprète dès lors qu'il sort de scène – qui travaillent les modalités de la séparation. Comment la pièce donne-t-elle son congé au public ? Et quelle place lui accorde-t-elle en

cet instant ? Annonce-t-elle la fin d'un échange ou tente-t-elle d'en indiquer le prolongement ?

Si chacune des œuvres chorégraphiques analysées dans ce livre opère de façon singulière, elles concordent sur ce point : aucun rideau ne vient matérialiser une fermeture, une séparation entre scène et salle. La scène reste ouverte et, à l'exception de *Con forts fleuve* de Boris Charmatz, éclairée. Le lieu ne disparaît pas, mais demeure, face au public, avec ses restes : accessoires ou décor témoignent d'une histoire désormais partagée avec le public ; et le plateau, peut-être, transpire encore des spatialités, des forces, des gestes qui l'ont traversé. C'est donc l'arrêt de l'action qui ponctue l'œuvre, lorsqu'Yvonne Rainer suspend son mouvement à la fin de *Trio A*. Le lent recouvrement des interprètes de *Con forts fleuve* sous des couvertures de feutre échappées successivement des cintres annonce un terme que la pénombre sur le plateau vient finalement confirmer. La fin peut tout aussi bien se résoudre en une sortie de scène qui vide l'espace : Xavier Le Roy enjambe la rampe disparaissant de la scène de *Self-Unfinished* ; dans *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface*, Olga Mesa gagne la coulisse par une porte ; Merce Cunningham dans *Variations V* s'échappe à bicyclette rejoignant les autres interprètes hors-champ. En laissant la scène à vue, ces cinq pièces semblent proposer de ne pas fermer de manière définitive le champ de l'œuvre. Ces fins refusent de conclure brutalement, d'exacerber l'achèvement et surtout de clore la représentation véritablement : comme si la nature de la relation construite par ces pièces et leurs questionnements esthétiques devaient s'accompagner d'un bouleversement de la convention de clôture. Regardons de plus près.

Le « noir plateau », couramment utilisé pour attester la fin d'une représentation tant il est vrai que l'usage du rideau en danse contemporaine s'est perdu, est chargé d'une autre valeur dans *Con forts fleuve* puisqu'il a irrégulièrement rythmé la pièce et organisé sa visibilité (tout autant que son invisibilité). Parce qu'il manifeste aussi bien une fin que le prolongement d'un procédé développé auparavant, cet ultime noir maintient une ambiguïté dernière : vient-il confirmer une fin que la chute des pans de feutre annonce ou n'est-il encore une fois que l'écran sombre aveuglant une action qui continue de se dérouler ? Rendre floue la limite temporelle d'une œuvre, c'est souvent tenter de ne pas en réduire les effets au temps de la représentation et inviter le public à ne pas, trop vite, tourner la page.

La fin de *Trio A*, fidèle en cela à la nature du mouvement d'Yvonne Rainer tout

du long inaccentué et continu, n'est caractérisée par aucune intensification, ni effet d'annonce. Il ne s'agit pas de renforcer ce moment, mais de le rendre indifférent, d'en neutraliser les possibles effets dramatiques. L'arrêt n'est qu'une sorte de suspension légère, qu'aucun impact du geste ne vient souligner. *Trio A* évite donc tout effet de surprise sur son public et conserve le détachement qui le caractérise. Le film de 1978 nous livrant une version de cette danse en solo favorise cette suspension du temps qui estompe le début et la fin de la séquence dansée. Et ce d'autant qu'il se poursuit en une seconde section intitulée *Details* qui revisite en plans serrés et sans chronologie des extraits de cette danse. Drôle d'épilogue où la partie semble valoir pour le tout... à moins d'y voir une visée plus didactique qu'esthétique, puisque ces « Détails » fournissent des informations plus précises quant aux coordinations et aux positionnements des segments du corps. D'une certaine façon, *Trio A* semble ainsi ne jamais se conclure et pouvoir continuer en boucle. D'ailleurs la séquence de quatre minutes et demie était bien souvent dansée deux fois successivement. Yvonne Rainer paraît vouloir éviter la rupture d'un échange.

Self-Unfinished rend également incertaines les frontières de l'œuvre. Le solo de Xavier Le Roy présente une fin à rebondissements, puisque sa soudaine sortie de scène par la rampe surprend le public en rompant avec la convention du quatrième mur jusqu'alors respectée et parce qu'elle laisse place à un second événement : la musique de Diana Ross prend le relai et envahit le plateau vide et jusque là dénué d'accompagnement sonore. Les applaudissements du public se superposent donc à un nouvel élément du spectacle, assurant un dialogue sonore avec l'œuvre. Il n'y aura pas de saluts. L'interprète a déserté mais se refuse à délaissier totalement son public ; une sorte de transition est assurée.

Olga Mesa, de même, quitte le plateau, mais *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface* n'a justement pas dit son dernier mot : son partenaire Daniel Miracle reste sur scène et continue, en musique, à dessiner le story-board de la pièce qui vient de se dérouler, invitant le public à une remémoration par le défilement progressif des séquences successives ainsi croquées et projetées à l'écran. Au lieu de préparer sa sortie, la composition de la pièce organise donc pour le spectateur une plongée rétrospective dans l'œuvre et semble vouloir en ajourner la fin. Olga Mesa rejoint Daniel Miracle pour les saluts. Leur sortie vers la coulisse, précédée des adieux au spectateur invité sur scène lors des derniers tableaux, signale donc la fin de la représentation mais non celle de l'œuvre

qu'Olga Mesa préfère laisser ouverte : n'a-t-elle pas intitulé l'ultime tableau « On continue ? »

Variations V enfin laisse le public sur un pied de nez : Merce Cunningham circule nonchalamment à bicyclette, avant de foncer vers la caméra, le regard espiègle, pour disparaître hors-champ. Nul finale ni dénouement, cette fin ne vient rien conclure, fermer, ni amorcer. Elle renvoie à une autre séquence de la pièce, selon un procédé d'échos propre à la composition de *Variations V*, où Merce Cunningham parcourt également la scène à bicyclette. Elle figure une circulation qui se prolonge hors-champ et ne semble pas vouloir s'interrompre, comme si la fin n'avait pas de valeur signifiante, attestant une prédilection pour les formes cycliques présentes dans la structure de la pièce. C'est peut-être affirmer que la représentation ne constitue qu'un temps de ce cycle de l'œuvre – cycle ponctué de ses occurrences multiples, non seulement au gré des rencontres avec des publics successifs, mais également sous les déclinaisons diverses qu'elle peut prendre, dans la mémoire de ses spectateurs ou encore sur la pellicule de ce film de 1966 par lequel on peut aujourd'hui connaître cette chorégraphie.

La fin de ces œuvres, par leur refus d'une clôture évidente, confirme la déconstruction d'une composition classique en Occident organisée schématiquement autour de trois temps : ouverture, développement, finale ; autrement nommés, avec une connotation clairement narrative : exposition, intrigue, dénouement. Le déroulement temporel et logique de ces cinq pièces est tout autre. La répétition ou la récurrence (*Self-Unfinished*, *Variations V*, *Con forts fleuve*), l'impression d'une construction en boucle (*Self-Unfinished*, *Trio A*), l'affirmation d'un sujet comme devenir et jamais abouti (*Self-Unfinished*, *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface*) concourent à la mise en place d'une œuvre s'offrant d'emblée comme question. Privé d'un dénouement sans appel, le spectateur est finalement laissé face à des interrogations non définitivement résolues et qui semblent pouvoir se prolonger encore, au-delà du temps de la représentation. Cette non-clôture soulignant, pour l'affirmer une dernière fois, la nature interrogative de l'œuvre rappelle l'engagement du public que cette dernière exige. Le rôle qui lui est accordé au sein même de la représentation le charge d'une responsabilité qui déborde le temps du spectacle. C'est ce que le mode d'adresse instauré par chacune de ces fins semble bien signaler.

Cette adresse s'articule étroitement avec la spatialité de l'œuvre chorégraphique. S'il est question de seuils en ce préambule, on aura compris qu'il s'agit tout autant

de seuils temporels que spatiaux. La spatialité constituera le fil principal de notre approche : elle nous semble être un paramètre d'analyse particulièrement effectif pour déceler les modalités de la relation esthétique. Elle organise le régime de visibilité et d'attention propre à chaque œuvre. Aussi, dans notre hypothèse, la spatialité est-elle au cœur de l'attention à l'œuvre chorégraphique. Une hypothèse à soumettre à l'épreuve de cinq pièces.