

Le trait et le retrait

Dominique Brun

À Ivan Chaumeille

Ce texte se constitue comme une réponse à l'invitation de Dominique Dupuy. Je me propose de témoigner du relief des expériences que j'ai pu traverser dans le cadre des notations – comme autant de saillies et de creux donnés à un tableau¹ – notamment des *pleins* de l'expérience richement suscités par l'œuvre de Vaslav Nijinski intitulée *L'Après-midi d'un faune*, mais aussi des *creux* rencontrés au cours de l'expérience et qui laissent place aux questionnements. Je voudrais articuler l'aridité de ces questions, la part indéniable de tourment qu'elles contiennent, avec la fécondité de l'expérience. Je voudrais relater l'usage que l'on peut faire des notations et questionner la « valeur » qu'il convient d'accorder à cet usage. Et si mes propos pouvaient se révéler hermétiques, je ne saurais que m'en excuser préalablement, cela ne vient d'aucune volonté de secret. Cet écrit, en tant que reflet de ma propre évolution intellectuelle, relativement à ces recherches inachevées, trouve dans les mots, des récipients capables de retenir les idées. Il se charge de ce fait d'une dimension poétique – le poème étant étymologiquement ce qui se fait – qui reste à interpréter. Comme quand, au retour de la mer, enfant, on aime à parler du coquillage qu'on rapporte, on en décrit la forme pleine certes, mais on fait aussi partager le bruit de la mer qu'on croit entendre en son creux. On découvrira plus tard que ce bruit mystérieux est en fait l'écho de notre oreille.

Ce qui nous retient dans l'expérience.

Revenons tout d'abord vers les conditions d'existence de ce témoignage : la reprise de *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski en vue d'en produire un film² à des fins pédagogiques. Je dois ici détourner le chemin d'écriture, par le passage obligé du contexte qui permet de cerner le sens de cette reprise de l'œuvre de Vaslav Nijinski. J'ai travaillé au sein du Quatuor Albrecht Knust (Anne Collod, Simon Hecquet, Christophe Wavelet et moi-même) pendant une dizaine d'années³. Soit d'intenses et nombreux échanges intellectuels, inscrits dans un travail physique et psychique sur ce que nous nommions « les lignes d'intensité des chorégraphes de la modernité inachevée » dont nous nous sentions « à la fois les dépositaires et les héritiers » chargés de restitution. Ce quatuor d'interprètes, je souhaite ici lui rendre hommage puisque le temps passant, les dommages qui furent cause de notre séparation laissent peu à peu une place rémanente aux gains de nos nombreuses rencontres. Cette formation (le « Quatuor » comme nous le nommions brièvement entre nous), en tant que rassemblement de personnes⁴ et en tant que brassage d'expériences relatives aux mouvements et aux œuvres, garde pour moi une valeur ajoutée. Parmi ces expériences qui concernent la recréation d'œuvres⁵ à partir de leur transcription⁶, la dernière en date nous permet de

¹ *Le dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1992, art. « Relief ».

² Dominique Brun, *Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive*, DVD : <https://www.reseau-canope.fr/notice/le-faune-un-film.html>

³ Cela dépend – même si cela semble une lapalissade – où l'on considère le début : 1993 (date de notre décision de former le Quatuor Albrecht Knust et de nos premières réunions) ou 1994 (date de la première représentation à Châteaувallon de notre premier programme : *les danses de papier*, et la fin : 2002 (date du départ de Christophe Wavelet) ou bien 2003 (date de la dernière représentation de notre troisième programme : *"...d'un faune" (éclats)*, à Athènes).

⁴ Je pense ici aux autres personnes que nous avons rencontrées et que je ne peux nommer toutes. Je citerai cependant, sans détailler les particularités de notre rencontre, Yvonne Rainer.

⁵ Le quatuor Albrecht Knust a présenté trois programmes : *Les danses de papier* avec des danses de Doris Humphrey et Kurt Jooss (1994), *Continuous Project-Altered Daily* d'après Yvonne Rainer et *Satisfyin' Lover* de Steve Paxton (1996), *"...d'un faune" (éclats)* d'après *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski (2000).

⁶ Notre travail portait essentiellement sur la recréation des œuvres consignées à partir des partitions établies avec le système de notation de Rudolf Laban, mais s'est progressivement étendu à d'autres supports de consignation : vidéos, textes littéraires, films d'époque, notes, etc.

nous confronter avec la figure mythique de Vaslav Nijinski et à sa toute première chorégraphie : *L'Après-midi d'un faune*⁷ depuis sa transcription écrite⁸. Cette pièce fut pour nous l'objet d'un travail de transmission plus radical que nos autres programmes, puisque nous avons renoncé à la place d'interprète, pour celle de chorégraphe(s) ou encore de concepteur(s) de projet. Pendant presque cinq années, je fus sollicitée pour transmettre cette pièce, je le suis encore aujourd'hui, notamment parce qu'elle a rejoint le corpus des œuvres proposées à l'étude des options « Danse » du baccalauréat. Je fus amenée à constater à même l'acte de transmission que cette œuvre est précisément porteuse de questions emblématiques du champ chorégraphique, notamment celles qui concernent les modes de survivances d'une œuvre chorégraphique, les différentes modalités écrites ou orales de sa transmission, l'existence des systèmes de notation, l'interprétation en danse, et bien d'autres questions encore qui pourraient se ramener à celle que propose Laurence Louppe : « Que danse-t-on et comment ? » À partir de ce constat, j'envisage avec quelques personnes⁹ de réaliser un film qui montrera la pièce de Vaslav Nijinski interprétée par des danseurs contemporains¹⁰ (en écho et prolongement du travail mené au sein du quatuor Albrecht Knust).

« Comment éprouver ce que nous ne voyons pas ? »¹¹

Je me vois donc, quelque cinq ans plus tard, replonger seule dans cette partition. J'emploie le mot « plonger » pour colorer de son sens métaphorique, l'acte de lire. Lire une partition se promet toujours comme une sorte d'horizon à l'envers d'où on ne lit pas pour s'élever vers les sphères aériennes de la danse mais bien plutôt pour sombrer, pour s'abîmer dans la mer des signes. Il faut se rendre à l'évidence : que l'on se tourne ou retourne vers la partition, les signes ne nous font pas toujours signe même si, à l'intérieur de leur tracé semble assurément se tenir quelque chose¹². Cette présence qui s'y tient de façon « étrangement familière », fonctionne comme une « certitude close »¹³. Elle détourne notre *appréhension* du signe – au double sens de ce mot : acte de prendre mais aussi angoisse – en déjouant, par le biais de cette sensation d'étrange familiarité, une confrontation trop douloureuse au *vide* que les signes convoquent pourtant. Or ce *vide* se formule de manière lancinante – tel le bruit de la mer au fond du coquillage – comme une question polymorphe, murmurée et enfermée à même sa forme. Cette question pourrait se dire ainsi : si les signes des notations se portent garant de la forme – cette évidente propension au volume qu'ils retiennent – ne convoquent-ils pas tout autant *du vide* comme le vase d'argile se tourne entre les mains du potier autour *du rien* ? Certes les signes sont une injonction à voir¹⁴ – « *Vide* » en latin signifie « vois » comme le propose Didi-Huberman –, une promesse de danse. Mais ils se présentent aussi dans les partitions comme « évidés »¹⁵ de la présence du mouvement. Ils en signalent l'absence. Si le mouvement a bien eu lieu, au regard du signe nous savons qu'il n'est plus. N'en reste que cette trace

⁷ *L'Après midi d'un faune* de Vaslav Nijinski est considéré comme une œuvre majeure de l'histoire de la danse. Bien qu'issue d'un cadre de production classique – les Ballets Russes –, cette pièce de 1912 inaugure comme par effraction, le projet moderne en danse.

⁸ Cette partition a été élaborée par Vaslav Nijinski lui-même en système Stepanov, trois ans seulement après la création. Découverte il y a quelques années dans le « fonds Nijinski » conservée à la British Library de Londres, elle a fait l'objet d'une transcription en système Laban par Ann Hutchinson et Claudia Jeschke.

⁹ Notamment Laetitia Doat qui m'accompagne à plusieurs titres dans ce projet depuis ses premiers balbutiements.

¹⁰ Il n'existe en effet aucun document filmique de *L'Après midi d'un faune* interprété par Vaslav Nijinski lui-même. Le seul film actuellement disponible – qui devient, de fait, la version de référence – est celui réalisé par l'Opéra de Paris à partir de la transmission orale de Romola Nijinski.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed. de Minuit, 2004, p. 14.

¹² La tâche que je me suis assignée ici n'est pas d'informer le lecteur sur les présupposés du système de notation de Laban. Pourtant pour le dire brièvement, dans ce système quantitatif, le signe mesure combien il y a de temps et d'espace dans le mouvement.

¹³ Didi-Huberman, *op.cit.* p.14

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ *Ibid.* : « Non pas évidents, mais évidés » selon la formule de Didi-Huberman, p. 77 et 98.

inscrite à même la blancheur du papier qui consigne les mouvements en place d'objets perdus¹⁶ ou disons-le, parfois aussi, de corps à la morgue. Par déni de cette dimension tombale du signe, le lecteur se laisse entraîner à les idéaliser. Il succombe à une sorte de fascination pour les espaces-temps comptabilisés et arrêtés avec lesquels les mouvements ont été encodés au moment de leurs saisies, avant la lecture. Le lecteur tente de manière folle et fantasmagique d'en extirper un mouvement sans faille. De manière compulsive, il cherche à épuiser les occurrences d'un mouvement pour trouver celle, inouïe qui saurait répondre à l'exigence absolue du signe ! À vérifier sans cesse son mouvement, il ne laisse pas place à la danse. À écarquiller les yeux sur la partition, il ne voit que le doute. Il *doute*, encore et toujours devant la permanence même du signe, devant sa froideur, sa décoloration, son opacité silencieuse. Le lecteur doute car il n'ose pas entreprendre l'expérience du mouvement et la perte qu'elle suppose.

« Quand voir c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe. »¹⁷

S'ouvre cependant, quelques moments où les « certitudes closes » des signes cessent de surenchérir leur existence à l'épreuve du doute. La danse se laisse entrevoir dans l'échappée belle du corps. Et le lecteur – à son corps défendant – ferme la partition pour aller voir au dehors. Il renonce à l'injonction tautologique du signe, pour prendre appui sur les récits incomplets de la mémoire qu'il s'en fait et qui l'animent par défaut. « Ces récits n'ont nulle autre fonction que de proposer des matériaux au doute »¹⁸. Ils fonctionnent comme « des fragments de mémoire à dissoudre »¹⁹. Alors celui qui se met à bouger, s'il perd sa place de lecteur, gagne l'écho du signe qui lui raconte par où ça passe, comment ça se passe, comment ça chante en lui. L'événement de mémoire immédiate du signe qui jouxte sa mémoire profonde de sujet, l'autorise à brasser de l'air et non du rien. Parfois, et depuis justement ce qui semble être une dépense stérile, surgit subrepticement une sensation kinesthésique dont on prend acte. On ne sait trop comment c'est arrivé, mais on pense pourtant que le mouvement est, ou plutôt était là. Parce qu'on a éprouvé quelque chose, on réalise qu'on s'est dégagé de l'étreinte du signe, on peut alors revenir vers lui comme vers un lieu de deuil, mais aussi de repos. Ainsi s'ébauche le trait de l'écriture du mouvement comme dans un souffle de soulagement, comme on souffle à quelqu'un qui ne sait que répondre à la question posée, au risque pour celui qui se met à danser de se tromper. Puis la danse se confirme dans ce trajet d'aller-retour – qui permet de vérifier le mouvement – entre le signe et sa mise en acte. Et, peu à peu, le signe s'estompe et la danse apparaît. Le signe devient danse parce qu'arrive cet acte d'espace et de temps mesurés dont l'impression sensible prend en compte une sorte de démesure intérieure qui « regonfl[e] des souvenirs divers »²⁰ du danseur. Pour que la danse s'inscrive, elle se marque de l'histoire du danseur. Finalement celui qui invente des récits pour se dégager de l'emprise de la lecture du signe, incarne à même son corps les modalités de lisibilité de l'écriture chorégraphique contenue dans la partition. Et si la danse devient lisible, c'est parce que le danseur oublie l'opacité du signe au profit de sa propre visibilité. Parce qu'il donne à voir, il s'offre aussi en lecture pour celui qui le regarde. Cette exposition de lui-même le conduit vers l'écriture. Depuis le signe qui retient les mouvements en place d'objets perdus, il retrace son mouvement en trouvant le sujet sensible qu'il est. Il incarne le graphe comme substance, métaphore ou paradigme de lui-même. Il est l'écrit qui témoigne de lui-même mais aussi des lignes d'intensité des mouvements de cet autre (comme écriture et/ou personne qui écrit) aujourd'hui disparu.

¹⁶ Si les signes permettent de rendre les mouvements saisissables comme des objets spatiaux-temporels, il n'y a pas d'éventuel mécanisme de feed-back de cette opération symbolique de saisie qui viendrait rendre la personne du notateur à une quelconque position d'objectivité ! Et si le notateur cherche – comme il le prétend parfois naïvement – dans l'acte d'objectivation du mouvement à s'en tenir à ce qu'il voit, c'est en tant qu'il se tient depuis cet angle de vue meurtri de la subjectivité de son regard.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ Alain Badiou, *Petit manuel d'Inesthétique*, Paris, Le Seuil, p. 193.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune – Églogue*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1988.

Voir le mouvement sans être vu

Le travail de la danse de Vaslav Nijinski qui occupe le centre de ce projet *Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive* doit s'étaler sur une durée d'un an²¹. Je transmets successivement les rôles de la « grande nymphe », des « petites nymphes » et du « faune »²². Au cours de ces trois moments, je prends des postures fondamentalement différentes : au début je montre le mouvement, puis progressivement je ne fais presque plus qu'en parler. Pour le rôle de la « grande nymphe » ma mémoire est encore très vive. Je choisis les chemins du mimétisme alors que j'en connais les pièges. Comme je l'explique plus haut, j'ai lu et relu la partition en amont du temps de travail et j'ai retrouvé aisément les échappées entre les signes. Ma mémoire corporelle, souvent sollicitée par la transmission, est encore fiable et si je doute toujours devant le signe, mon corps lui, fait le reste : il complète à ma mesure l'espace et le temps, il interprète ma relecture sous la prégnance des expériences passées. Malgré quelques petites difficultés d'ordre syntaxique et grammatical liées au système de notation, j'éprouve à nouveau un très vif plaisir au partage de la finesse de cette danse. Les trois ou quatre danseurs²³ avec qui je travaille régulièrement semblent eux aussi être dans une position confortable. C'est habituellement comme cela que les danses circulent entre danseurs. On me l'a appris, je te l'apprends et tu l'apprendras à ton tour à quelqu'un d'autre... Pourtant au cours de l'expérimentation, j'explore des stratégies en parties inédites pour moi aussi.

Comment préciser le trait en soi ?

Lors de la deuxième rencontre de transmission, il me devient impossible de me remémorer parfaitement les six différentes partitions qui correspondent à chacun des rôles des « petites nymphes ». Impossible parce que je ne le souhaite plus. La transmission de la « grande nymphe » qui a précédé celle-ci, m'a convaincue qu'un certain nombre d'éléments sont déterminants dans le processus de transmission, en particulier la verbalisation du procès du mouvement. Tous les récits qui ont fonctionné pour moi dans l'acte de lecture pour me centrer sur mon point de vue, vont me servir à repartir de façon centripète vers les danseurs. Le plus difficile restant de ne pas tout dire en même temps comme le fait le corps qui, rendant compte du mouvement, le restitue dans sa globalité. Et d'être entendue, ou mal entendue d'ailleurs, peu importe ! Ce qui importe c'est de provoquer une expérience du mouvement qui interroge le danseur, qui le pousse, non pas à colmater les vides de l'apprentissage par la saturation des gestes de celui qui montre, mais plutôt à accepter que le mouvement se sédimente par couches successives, peu à peu. C'est l'inconfort et la confrontation au manque que cette transmission suppose qui devient le moteur de recherche du mouvement. Je commence souvent par nommer le paramètre d'espace. Je raconte le chemin du mouvement, son trajet. Et si je raconte précisément le chemin que j'emprunte, c'est justement parce que je sais par où et dans quel espace, je dois arriver. Cela, c'est le signe et son âpreté silencieuse qui me l'ont enseigné. Dans l'après-coup, je demande en retour aux danseurs de nommer le plus précisément possible, l'espace d'évolution des différentes parties de leur corps. Je les vois, ne me voyant que peu danser, se mettre à griffonner sur le papier des dessins de leurs bras, de leur tête. Ces détours par le papier que font les danseurs, fonctionnent alors comme autant d'actes de mémoire. Ils se frayent un accès singulier aux mouvements de cette danse et se les rappelleront peut-être précisément du fait de la matérialité même de leur geste : la saisie du crayon par la main qui écrit, la posture de leur dos qui accompagne le geste d'écriture.

²¹ Les répétitions se dérouleront donc régulièrement – à raison de quelques jours une fois tous les deux mois – afin que se produise une double opération de maturation et de décantation de la danse. Donner ainsi du temps à la danse, c'est la délier du projet filmique de sa captation. Lors de la version cristallisée du film, elle devrait recouvrer une valeur d'usage dégagee des contingences de mémoires et être à même de délivrer sa force jaillissante.

²² Les personnes qui rejoignent ce projet sont : Sophie Gérard (la grande nymphe), Cyril Accorsi (le faune), Caroline Baudouin, Laura Biasse, Marie-Laure Caradec, Claire Laureau, Enora Rivière, Julie Salgues (les petites nymphes).

²³ Cyril Accorsi, François Chaignaud, Sophie Gérard, Julie Salgues.

Le temps donné à voir

Pour parler du temps, il me faut penser le temps comme de l'espace – ce qui pourrait se dire « espacer » le temps – lui donner du champ. Mais en quoi consiste le fait de donner de l'espace au temps pour un danseur, puisque le temps et l'espace ne peuvent se dissocier, se vivre séparément ? Lorsque l'on regarde la portée, le temps allonge ou rétrécit la longueur d'un signe, lorsque l'on danse, le temps qui compte souvent – surtout si l'on croit devoir le compter et notamment dans cette pièce où la musique précède la danse – est celui à entendre et qui nous rattache à une sorte de point. D'un côté, dans la partition, l'œil saisit le déroulé temporel du mouvement en le mesurant à l'échelle de la forme symbolique qui le représente, de l'autre côté, pour le danseur, cela se réduit souvent à une ponctuation qu'il se murmure intérieurement. J'invite les danseurs, non plus seulement à entendre le temps mais à le voir comme un chemin qui relie un lieu d'où l'on part à un autre où l'on arrive, non plus seulement à entendre la scansion d'un rythme mais à voir l'existence silencieuse de l'intervalle qui fonde la frappe. Je travaille la durée des mouvements comme la phrase d'un texte s'étire entre deux ponctuations. J'évite de forcer l'entrée du mouvement, c'est-à-dire de l'accentuer – le départ d'un mouvement est souvent pris « en force » comme pour s'autoriser la faiblesse de son devenir – et j'essaie de ne pas laisser s'estomper la fin « au petit bonheur la chance ». Je propose de mémoriser le mouvement, en considérant le temps comme une forme douée d'une sorte de compacité. Pour cette pièce de Nijinski, de fait, c'est la musique de Debussy qui propose le schéma temporel sur lequel se modélise la danse. J'enchâsse la compacité chorégraphique du mouvement entre deux points musicaux. Nous travaillons de prime abord, en nous appuyant sur une certaine version musicale mais très vite nous cherchons en silence, sur la crête des souffles pour nous éviter le diktat de la musique. Et c'est finalement le souffle qui assigne à chacun des mouvements sa plasticité, qui établit les rapports de proportion entre eux et au sein de la globalité temporelle de la danse. En dernier lieu, nous cherchons à affiner l'autonomie et même l'insoumission de la danse, en déformant sa plasticité temporelle sur celles que proposent différentes versions musicales²⁴. Et si la danse dans un premier temps s'est trouvée comme une sorte de réplique calquée sur l'originalité du dessin musical, rien n'empêche une fois le calque achevé, de faire que les deux feuilles se décalent légèrement. Alors le temps de l'œuvre se dédouble du glissement des deux temporalités propres à la musique et à la danse. Cette surimpression laisse place à l'existence poétique de l'œuvre.

Le retrait de la tête

Cette œuvre, on en présente surtout la dimension latérale, la bipolarité de son inscription spatiale. Elle se révèle dans le travail de relecture entrepris, contenir pour ses interprètes une dimension de verticalité totalement inattendue. Des détails de la partition vont faire l'objet d'une attention particulière et notamment un certain signe que le travail au sein du « quatuor » ne nous avait pas donné la possibilité d'envisager dans l'expérience. Ce symbole, c'est la « culbute » qui spatiale la tête. En fait, il organise la tête mais provoque aussi une sorte de *métamorphose* du corps vertical dans son entier. En effet, parce que l'insertion de la tête est déterminante dans l'étaillage de la posture gravitaire, la culbute²⁵, relativement à la contrainte extrême qu'elle engage – le menton se retire alors que le front fait saillie – organise une nouvelle insertion de la tête sur la colonne vertébrale qui bouleverse notre construction gravitaire et nous sort des chemins semi-automatiques du fonctionnement locomoteur habituel. La culbute nous met en danger. Elle pousse à l'expérience

²⁴ Il existe, à ma connaissance, une vingtaine de versions musicales du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, dont la durée varie entre huit et douze minutes.

²⁵ La « culbute » est une infime inclinaison de la tête, à peine visible (dans le corps du danseur) pour celui qui regarde la danse. Elle est consignée dans la partition comme une rotation autour de l'axe virtuel qui passerait horizontalement entre les deux oreilles plutôt que comme une direction de la tête. Le menton s'écrase contre le cou, et le front avance et descend légèrement, ce qui oblige à relever les yeux vers les sourcils pour maintenir l'horizontalité du regard.

d'une forme d'altérité du corps, à une autre coordination de soi. Elle nous amène à modifier le régime tensionnel de notre posture érigée et de ce fait, à reprendre notre mobilité. Finalement le corps est ici tenu en étau entre le haut et le bas – la coiffe de la tête et le plein appui des pieds – et notre verticalité s'y trouve prisonnière. Comme dans cette chambre d'une nouvelle d'Edgar Poe où le plafond et le plancher se resserrent pour broyer l'individu, notre corps se comprime entre deux poussées convergentes qui pourraient anéantir sa vitalité. Mais c'est grâce à cette contrainte verticale que s'accumule une formidable force dont la potentialité sagittale permettra de répondre et de stimuler le dispositif latéral de l'écriture de la danse de Nijinski.

De la culbute aux statuettes de Priène

Pour les interprètes, l'expérience est marquante : ce signe semble pouvoir modifier non seulement leur engagement dynamique mais aussi leur interprétation. Ils n'arrêtent pas de me dire : « Ça change tout ! » Mais qu'est-ce qui change ? J'entends de leur conversation que ce trait de la tête les renvoie directement à la puissance érotique de l'œuvre²⁶ (il semble évident pourtant que cela ne les incite pas à mimer l'apparente situation érotique). Restituer ce signe leur permet d'accéder dans la danse à une interprétation qui comporte possiblement, une dimension anecdotique, presque pantomimique²⁷ du jeu de la séduction amoureuse, mais la récurrence de la posture, en confinant à une sorte de saturation, se transforme en un « devenir *subtil* dont Nietzsche réclamait la perception par-delà la forme grossière des choses »²⁸. La signification anecdotique invoquée par les danseurs – les nymphes ont, du fait de la culbute, une présence plus agressive – se déplace, se perd et tombe comme un fruit mûr. Ce qui perdure au contraire, c'est l'entretien de cette tension quasi continue à un bout de la colonne vertébrale. Elle provoque comme un débordement de sens. Loin de la fameuse pantomime obscène décrite par certains journalistes de l'époque et de la signification univoque qu'ils stigmatisent, elle donne plutôt à la danse une sorte de « signifiante »²⁹ érotique. Peut-être parce qu'elle suscite un « jeu d'interférences » entre le haut et le bas du rachis : la tension de la tête qui s'ajuste à la ceinture scapulaire renvoyant en feed-back à cet autre de la tension érotique du bas-ventre : le sexe. Ce « jeu d'interférences », je l'emprunte aux recherches de l'helléniste Jean-Pierre Vernant³⁰ qui établit un parallèle entre l'étrange figure de Baubô – décrite dans les textes classiques comme une vieille ogresse « qui fait voir à Déméter, en soulevant sa jupe, un sexe maquillé en visage »³¹ – et les statuettes de Priène qui « figurent un personnage féminin réduit à un visage qui est en même temps un bas-ventre »³².

De Baubô à Gorgô

À interroger les occurrences de cette culbute, je m'aperçois que seule la « grande nymphe » n'en est pourvue que d'une seule, là où les autres, « petites nymphes » et « faune » en sont saturés. En fait, la « grande nymphe » se trouve deux fois engagée, dans une seule et même situation de corps où

²⁶ Gaston Calmette, rédacteur en chef du *Figaro*, écrit le lendemain même (le 30 mai 1912) à propos de la pièce de Nijinski : « nous avons vu un faune inconvenant, avec de vifs mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur [...]. Ces réalités animales, le vrai public ne les acceptera pas ».

²⁷ Comme l'atteste la critique d'Auguste Rodin, dans le journal *Le Matin*, le 30 mai 1912 : « Entre la mimique et la plastique, l'accord est absolu », et celle d'Hugo von Hofmannsthal dans le journal le *Berliner Tagelblatt* en 1912 : « Il s'agit de sept ou huit minutes d'une pantomime austère, grave, pleine de retenue dans le rythme [...] ». On peut retrouver l'article de ce dernier dans ses *Œuvres complètes, Prose, III*, Francfort, 1952, p. 145 à 147.

²⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953.

²⁹ « La signifiante, contrairement à la signification, ne saurait donc se réduire à la communication, à la représentation, à l'expression: elle place le sujet (de l'écrivain, du lecteur) dans le texte, non comme une projection, fût-elle fantasmatique (il n'y a pas "transport" d'un sujet constitué), mais comme une "perte" (au sens que ce mot peut avoir en spéléologie), d'où son identification à la jouissance ; c'est par le concept de signifiante que le texte devient érotique (pour cela, il n'a donc nullement à représenter des "scènes" érotiques) ». *Ibid.*

³⁰ Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1986, p. 31 à 33.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

apparaît cette culbute comme dans un bas-relief dont elle serait à la fois mais successivement, le motif et son symétrique. Ce motif précède l'apparition *exceptionnelle* où elle nous fait face. Cette présentation de « face » déroge à la règle de l'écriture de « profil » de *L'Après-midi d'un faune*, comme finalement le fait le modèle plastique de la Gorgone³³ dans la série des vases grecs (alors que les autres personnages peints y apparaissent de profil). Ces vases grecs, en tant que source d'inspiration de Nijinski, suggèrent une possible analogie entre « la grande nymphe » et la figure mythologique de la Gorgone. Une analogie seulement ! Il ne s'agit pas ici de faire une exégèse de *L'Après-midi d'un faune* mais d'entrelacer des récits qui meuvent et émeuvent les danseurs et trament leur interprétation. Si « Gorgô est une Puissance de Terreur, associée à Épouvante, Déroute, Poursuite qui glace les cœurs »³⁴, elle possède aussi une autre caractéristique qui lui est propre, la monstruosité : « cette face se présente moins comme un visage que comme une grimace : le crâne peut porter des cornes [...] les oreilles sont déformées, agrandies [...], la bouche est ouverte en rictus découvrant les dents ». Or c'est précisément le « faune » qui porte et montre de tels attributs dont la « grande nymphe » elle, se voit dépourvue. Le « faune » est à rapprocher de la Gorgone, tout comme la « grande nymphe ».

Les mouvements de l'altérité

Or, si indubitablement les « petites nymphes » et la « grande nymphe » partagent les mêmes attributs, si les « petites nymphes » et le « faune » partagent la culbute qui les ramène à Baubô³⁵, si la « grande nymphe » et le « faune » se partagent les caractéristiques – frontalité et/ou monstruosité – qui les mettent en connexion avec Gorgô – là où Gorgô et Baubô se rejoignent aussi de façon exemplaire, par la frontalité et la monstruosité –, alors on est en droit de constater qu'il s'organise des opérations de permutation et de commutativité des signes et attributs entre les trois différents groupes de protagonistes présents dans la pièce de Nijinski. Par ailleurs, et parallèlement à cette circulation, on éprouve très vite dans l'expérience même de la danse que chacun des trois groupes ne s'organise pas selon un vocabulaire gestuel distinct et propre à chacun – comme c'est l'usage dans la pantomime –, mais bien plutôt sur une sorte de fond commun de mouvements³⁶. Il se trouve que les régimes tensionnels – qui permettent parfois de grossir le trait pour définir un personnage – ne sont pas non plus à opposer les uns aux autres. Ce qui finalement se dégage de cette désorganisation du genre, et de cette déroute des signes d'un corps à l'autre, c'est que ni les « faune », « grande nymphe » ou « petites nymphes » ne peuvent se voir réduire à un personnage, ni la danse proposée comme une scène « d'action » évoluant dans un cadre bucolique et champêtre comme semblerait le suggérer le court texte du programme écrit par Jean Cocteau³⁷. Les protagonistes de l'œuvre, repérables de prime abord comme personnages, ont tous une dimension figurale sans toutefois être des figures à proprement parler. En fait, cette danse est plutôt écrite sur le mode d'une *déclinaison* qui nous parle de l'ensemble des flexions d'un seul et même nom, l'altérité, et dont les occurrences de sens s'écartent vers le sexe, se déroutent par la monstruosité et penchent vers cette radicalité qu'est la mort. Cette contamination entre les protagonistes se propose pour l'interprète comme une « exploration des voisinages³⁸ dans les récits qu'il s'appropriera peut-être pour sa danse. Cette « exploration des voisinages », nous la faisons aussi dans l'acte même de danser puisque les danseurs du projet apprennent deux au moins des trois danses (en général le « faune » et une

³³ « Contrairement aux conventions figuratives qui régissent l'espace pictural grec à l'époque archaïque, la Gorgone est toujours sans la moindre exception représentée de face. » Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* p. 31.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Lors de l'apprentissage, les danseurs se moquent réciproquement du double menton que leur fait la culbute. Ils rient en se regardant les uns les autres.

³⁶ Notamment le registre d'angularité des dessins des bras – en crochet, en flèche, en « L » –, l'engagement du buste en continuelle rotation, le parallélisme des jambes.

³⁷ « Ce n'est pas *L'après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé ; c'est sur le prélude musical à cet épisode panique, une courte scène qui la précède. Un faune sommeille ; des nymphes le dupent ; une écharpe oubliée satisfait son rêve ; le rideau baisse pour que le poème commence dans toutes les mémoires ».

³⁸ Gilles Deleuze, *Périclès et Verdi La philosophie de François Châtelet*, Paris, Ed. de Minuit, 1988, p. 23.

« nymphe »). À cette « exploration des voisinages » correspond « une émission de singularités » : l'interprétation spécifique de chacun des danseurs se fonde de façon démultipliée et parfois anachronique comme une « décision toujours reprise, toujours à reprendre »³⁹. Elle les sort des registres d'assignations stéréotypés tels : la « grande nymphe » soumise, le « faune » dominateur et les « petites nymphes » effarouchées, au bénéfice d'un éprouvé intérieur plus nuancé et contrasté, qui s'articule pourtant avec la radicalité des problématiques évoquées ci-dessus.

La puissance du devenir

Voilà ce qui fonde pour moi la valeur de l'usage des notations. Ce qui compte avant tout, c'est précisément la capacité du signe à renvoyer à la multiplicité des interprétations qu'on peut en faire, à invalider l'idée d'un sens univoque qui voudrait rendre compte d'une seule et même évolution de l'œuvre. Non plus la réception d'une époque et sa rumeur mythique qui se propage en ligne directe encore aujourd'hui mais des détours interrogatifs et autrement documentés. Grâce à la partition nous travaillons à lire l'œuvre passée depuis un regard résolument contemporain, dégagé des traditions orales historiques et nourri bien plutôt de pensées singulières, de corps politiques, d'actes pluriels. La partition nous permet de croiser et de confronter les œuvres entre elles par-delà leur domaine respectif, de les mettre en parallèle alors que, de fait, le temps les sépare. En légitimant ainsi leur confrontation, elle fonde leur devenir.

Ce texte de Dominique Brun est paru dans la revue *Quant à la danse*, numéro 3, publiée par Images en Manœuvres Éditions / Le Mas de la Danse.

Pour citer cet article :

BRUN DOMINIQUE, Le trait et le retrait, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, HE.So Lausanne 2018

³⁹ *Ibid.*