

Trois par trois

L'improvisation et le corps-témoin de Benoît Lachambre, l'image contre le texte et la bosse de Raimund Hogue ou le monde sans le théâtre selon Thomas Lehmen

Julie Bouchard, Benoît Lachambre, Raimund Hogue et Thomas Lehmen

Volume 43, numéro 4 (254), novembre 2001

Danses

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32927ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouchard, J., Lachambre, B., Hogue, R. & Lehmen, T. (2001). Trois par trois : l'improvisation et le corps-témoin de Benoît Lachambre, l'image contre le texte et la bosse de Raimund Hogue ou le monde sans le théâtre selon Thomas Lehmen. *Liberté*, 43(4), 77–92.

**Trois par trois ; l'improvisation et
le corps-témoin de Benoît Lachambre,
l'image contre le texte et la bosse
de Raimund Hogue ou le monde sans
le théâtre selon Thomas Lehmen.**

Julie Bouchard

Ils ont en commun la danse, mais pour chacun elle est autre : Benoît Lachambre s'emploie à déconstruire tout modèle antérieur pour laisser émerger ce qui peut advenir d'une conscience corporelle, Raimund Hogue y transporte ce qui échappe aux mots et Thomas Lehmen fait de sa réalité un enjeu. Tous trois renouvellent la perception que l'homme a de lui et du monde qui l'entoure. En livrant par écrit une part d'eux-mêmes et de leur travail, ils m'ont permis de parler de la technique en danse, de la danse comme image plutôt que texte ou du problème de la représentation dans un monde sans modèle.

Improviser

Qui ne rêve d'abolir le temps, de retrouver ce qui a été laissé derrière soi, de combler enfin, une fois, l'espace qui toujours nous sépare ?

Pour refaire l'unité du monde, le danseur ne dispose que de lui-même. Aux mots qui donnent formes et structures, mais imposent la distance, il préfère un souffle qui se confond avec celui de la terre et qui charrie l'instant. Aux formes et aux couleurs, qui ne refont jamais que l'ailleurs, il préfère l'impulsion que lui donne l'espace qui l'entoure. À l'image qui pétrifie l'instant ou en imite le mouvement, il préfère la coïncidence du présent, auquel il ne survit jamais.

Le danseur n'a à conquérir rien d'étranger à son propre corps, d'emblée considéré comme singulier, sans modèle¹. La conquête sera l'expression pleine et entière de cette singularité. Parmi les techniques dont il pourra tirer profit, il en est une qui, loin de lutter contre ce qui est, s'efforce de le tirer vers la lumière : l'improvisation².

Présente dans les milieux de la danse en Amérique du Nord dès le début des années soixante, l'improvisation comme technique est guidée par des idéaux : la recherche de l'authenticité et la liberté autodéterminée. Étant admis que chacun a une façon particulière d'être humain, il s'agit de laisser émerger l'original. D'abstraire tout mouvement de préconceptions de l'esprit, jugées obstruantes, et de livrer le corps à ses pulsions et impulsions. La spontanéité du mouvement se portera garante de son authenticité. L'étroit contact avec soi devrait conduire vers la révélation de possibles encore ignorés. L'exploration justifie le départ ; l'arrivée est une symbiose où le soi n'est plus distinct du monde. Benoît Lachambre, interprète et chorégraphe, est aussi improvisateur. J.B.

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*. 2^e édition complétée ; 2000 Contredanse, collection « La Pensée du mouvement ». 392 pages.

² Pour un survol des fondements épistémologiques de l'improvisation en danse, lire « Improviser l'autre : spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine », de Susan Leigh Foster, *Protée*, automne 2001, p. 25-37.

La danse de corps témoins

Benoît Lachambre

Les moments où je danse et traverse les limites de mes propres définitions sont des moments de grâce.

Le mouvement en danse ne semble exister qu'à partir du moment où il est perçu. Il percute alors une sensibilité particulière, rencontre des préjugés, se fraie un chemin parmi un amoncellement de souvenirs et de connaissances, de croyances, de peurs et de rêves... En bout de course, qu'en reste-t-il ? Trop souvent, il ne sera perçu que comme forme et rythme simples, unidimensionnels. Bien sûr, comme le mouvement dansé sollicite d'abord la vue, il est normal que ses aspects formels et rythmiques primaires retiennent l'attention. Mais l'objectif du mouvement n'est ni formel ni rythmique ; si le mouvement prend forme et rythme, ce n'est jamais que de façon transitoire ou peut-être même accidentelle.

Le mouvement dansé n'a ni début ni fin. Celui ou ceux qui dansent n'initient pas la danse. Difficile, en fait, de dire quand débute la danse, tout comme il serait vain d'essayer de distinguer nettement danseurs et spectateurs ; tous et chacun est à la fois spectateur et exécutant, vice-versa et de façon continue. C'est-à-dire que le soit disant « danseur » est aussi spectateur de lui-même ; il agit, se voit agir, observe les liens qui l'unissent à ce qui lui est extérieur. Plus encore : une fois que sens, flux, rythmes intérieurs sont délivrés de la raison, une fois que le corps n'est plus

contraint par l'intellect, il fait preuve de conscience, constate son appartenance à un tout, devient corps témoin.

Celui ou celle que l'on nomme par défaut et par habitude « spectateur » est, par sa présence, un élément tout aussi dynamique et déterminant dans une danse que peut l'être le danseur. Trop souvent, la portée et les retombées d'une danse sont placées sous la seule responsabilité du ou des danseurs, qui ne sont, comme tout « spectateur », que simples participants. On ne devrait jamais établir de hiérarchie entre spectateurs et danseurs. Tous participent à un même événement, mais de façon différente. Même immobile, le spectateur peut éprouver un mouvement exécuté apparemment par un autre que lui. À moins de faire abstraction de son corps, de se réfugier dans ses pensées, il ne peut voir qu'une simple forme rythmée dans un mouvement qui le sollicite en entier. Peut-être que la chute de l'ego ou de tout ce qui l'approche est une condition préalable à la réception de la danse comme expérience à la fois globale et singulière.

La danse ne serait-elle pas toujours plus grande que ce qui en est perçu ? Elle n'est peut-être que l'infime parcelle rendue visible d'un événement beaucoup plus important. Lorsqu'un danseur danse, seul ou avec d'autres, réalise-t-il que ses mouvements s'unissent à tous ceux qui l'entourent, qui les ont précédés et qui les suivront ? Les gestes du danseur se propulsent, comme en écho, dans les espaces internes de ceux qui en sont au départ simples témoins ; ils interrogent conscience, préjugés ou même absence au monde. Sur son trajet indéfini, le mouvement dansé rencontre danseurs et spectateurs avant de continuer son chemin pour rejoindre un tout immensurable.



« Pour voir un corps témoin, faites un zoom avant, arrière, vers vous-même ou encore *panoramiquez* dans toutes directions. »

Laisser voir

On dit qu'entrer dans un texte permet de s'éloigner de soi et de faire une place à l'autre, qui aurait trouvé dans les mots le pouvoir de se dire. À quelle distance s'installe celui qui s'écrit pour si souvent prétendre, à l'instar de Rimbaud, que « je est un autre » ? À quel effort d'abstraction s'astreint-il pour réussir à rendre uni-voque l'indicible, organiser le trouble, structurer le mouvant ? Même des inflexions de la voix, il ne reste rien dans les mots qui tracent de leur auteur au mieux une épure ; si le lecteur accueille l'autre en lui, ce n'est jamais qu'une expression passée de l'autre.

L'image semble mieux que les mots savoir coïncider avec ce qui est. À l'image, on accorde souvent valeur de vérité. Il est vrai que l'image ne retient pas le monde le temps de lui trouver des mots ; elle le laisse apparaître dans l'immédiat, sans retard³. De même, l'autre y apparaît sans le « je » par lequel il disait s'énoncer. Du coup, il semble coïncider plus étroitement avec lui-même. L'image, pourtant, ne fait que donner à voir ; de l'autre elle ne dit rien sauf : lui. Mais justement : en le laissant apparaître, elle n'abstrait rien de son visage ou de son corps.

Dans son mouvement, la danse intègre l'image. C'est l'art de l'image émergente ; elle n'existe qu'au moment de son apparition. Contrairement au théâtre ou au cinéma, la danse ne fabrique pas l'image, mais la laisse apparaître en se collant sur son danseur. Chorégraphe, danseur, écrivain et photographe, Raimund Hogue⁴ orchestre sur scène son image. Trop court et bossu, il montre l'absence du beau, le manque, la faille. J. B.

³ « Le Monde sans moi ; petite présentation de la réflexion sur l'image chez Roger Munier ». Tausend Augen, n° 21, janvier-mars 2001.

⁴ Sur Raimund Hogue, deux publications récentes : 1) *Raimund Hogue. L'Ange inachevé*. Marie-Florence Ehret. Éditions Comp'Act, 2001. 2) *No wind no word*. Helmut Ploebst.

La bosse

Raimund Hogue

Traduit de l'allemand par Julie Bouchard

avec l'aide de Frank Fischaess

I

Il faut « lancer le corps dans la lutte », écrit Pier Paolo Pasolini.



Photo : Luca Giacomo Schulte

Dans « Another Dream »

II

Il est trop petit pour son âge, disent les gens. Trop délicat, trop faible. Et puis il y a quelque chose que l'on voit à peine : une légère inclinaison de la colonne vertébrale, une courbe à peine perceptible qui leur fait peur. Elle est de plus en plus prononcée, elle s'accroît sans qu'on puisse l'enrayer. Il n'y a pas grand-chose à faire, disent les médecins, ils prescrivent des massages, de la gymnastique et, une fois par an, une cure au bord de la mer. C'est bon pour les bronches du garçon et cela lui permet de respirer plus facilement. Quand il était encore plus jeune, la mère lui avait confectionné un costume de marin. Ils allaient au cinéma voir des films qui les emportaient très loin, dans le Sud, au soleil et au bord de la mer. Le programme changeait le vendredi et le mardi. La mer était toujours aussi bleue que le ciel.

III

L'inclinaison de la colonne vertébrale ne pouvait plus ne pas se voir. La bosse ressortait. Sous de grands chandails, cela se remarque à peine, disait la mère. Elle ne prononçait jamais le mot bosse. Elle ne parlait que de son dos. S'il passe un an ou deux en clinique dans un corset de plâtre, on pourra peut-être réussir à le redresser, leur expliquaient les médecins d'un établissement pour handicapés. Elle refusa. Mieux vaut ce dos-là que ça. En rentrant vers la maison, ils arrêterent prendre un café et fêtèrent leur décision comme une victoire. « L'essentiel est que nous soyons ensemble ». La nuit, il continuait de dormir dans un corset

de plâtre fermé sur la poitrine et le ventre par deux courroies couleur chair. Le matin, il avait le droit de desserrer les courroies, larges comme la main, et de se coucher près du moule de plâtre, qui était refait à tous les deux ans. La mère et le fils allaient ensemble chez l'orthopédiste. Après avoir retiré ses vêtements, il s'allongeait sur un tapis de caoutchouc. Le plâtre malaxé était étendu sur son dos. Il le sentait sur sa peau, chaud et humide. Lorsqu'il était devenu sec et dur, on le détachait du corps.

IV

Le fils reçoit un corset qui doit lui permettre de marcher droit. Le corset est fait de fer, de cuir et d'étoffe. Il se ferme sur le devant en lançant. Il est rigide et l'écorche. Les mouvements sont restreints. L'odeur de cuir lui donne la nausée. Entre le corset et les endroits écorchés, on place des morceaux de coton hydrophile. Il lui faut s'y habituer, dit le médecin, plus tard, il ne le remarquera même plus, car il sera comme une seconde peau. Il ne s'habitue pas. Il y a pire qu'un dos comme ça, pense la mère, et après deux marches à pied elle ne le contraint plus au corset. On peut marcher droit autrement. Le corset entre dans un des coins les plus reculés de la garde-robe.

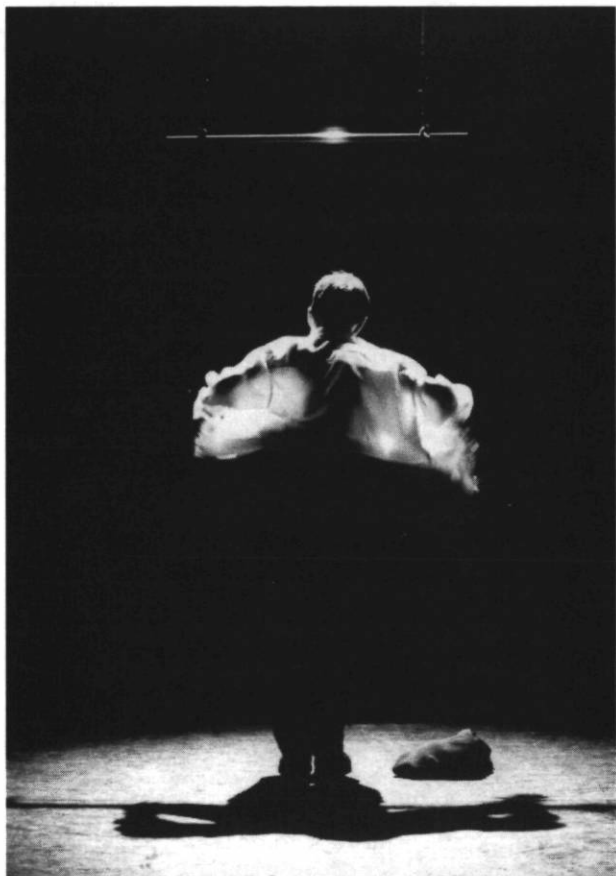


Photo : Rosa Frank

Dans « Meinwärts »

V

Deux fois par semaine, il est soigné par un kinésithérapeute. Un des exercices consiste à replier et presser contre un obstacle le bras qui appartient au côté le plus faible du corps. Dans un studio de *bodybuilding*, la phrase « La force croît avec la résistance » est accrochée à un mur.

Problème de figure

Qui n'a comme image de la danse ces mondes éthérés peuplés de créatures gracieuses, agiles, toujours prêtes à s'élever tels des anges – ou des princes – au-dessus du sol ? Aussi longtemps que le monde se reconnaissait une hiérarchie, ces mondes fantasmés purent prétendre y incarner un idéal. Mais aujourd'hui le monde, égal en toutes parts, est pour ainsi dire plat. D'aucuns disent que l'art l'est aussi. Ne resterait plus que nous qui aurions un peu de relief. Parlons-en.

L'homme – et la femme, bien sûr – est aujourd'hui désabusé ; la chose, connue, n'est même plus débattue. Proposez-lui un modèle et il vous démontrera qu'il ne tient pas. Proposez-lui alors d'en inventer un autre et il dira ne pouvoir le faire sans modèle. C'est usant, il en convient, mais il a des ressources.

Dans ses veines coule un sang chargé d'histoires, entre ses côtes bat un cœur parfois gros. De la tête aux pieds, une peau couleur variable lui rappelle que le vent souffle encore sur Terre, que le soleil est bon s'il se cache un peu et que l'autre n'est jamais aussi aimable que dans ses caresses. En lui, la vie s'exécute, parfois même à son insu, stocke entre ses muscles voix et images, façonne dans ses organes maux et profils. Elle coule, du même souffle l'écoule, mais néanmoins continue. La danse, qui peine parfois à retrouver son sujet, n'a pas d'autre matière.

Thomas Lehmen⁵ montre dans *mono subjects* un homme qui, contraint en lui-même, refuse d'être autre que lui. Si l'art peut naître d'une étroite coïncidence avec soi, quelle nouvelle configuration du monde peut émerger d'une scène où l'utopie est refusée ? J.B.

⁵ Thomas Lehmen est Berlinoise. Le texte qui suit a été rédigé au moment de la création de *mono subjects*, en Allemagne. « *mono subjects* : trois interprètes, danseurs et musiciens qui ne prétendent pas être personne d'autre qu'eux-mêmes. Enclos dans une pièce blanche, avec rien d'autre que la réalité de ces interprètes. » (extrait du programme)

mono subjects

Thomas Lehmen

Traduit par Aline Gélinas⁶

À compter du moment où la possibilité d'incarner un personnage à partir de sa propre personnalité n'a plus été réservée aux seuls solistes des compagnies de ballet, mais a été considérée comme une technique parmi d'autres pour injecter de la chair et du sang à la danse, la dramaturgie d'une œuvre chorégraphique, sa substance même ont commencé à émerger de plus en plus puissamment des aptitudes mêmes de chacun des interprètes. Si on pousse cette logique un peu plus loin, on en arrive à concevoir un danseur pleinement responsable de ses actes, qui sait pourquoi et comment il doit agir ou ne pas agir, qui a des idées, des opinions et une volonté propres. Qui peut rendre compte de la complexité de l'être humain, non seulement pour en produire une image aisément recevable, mais surtout en recréer l'énergie spécifique ? Et pour en faire quoi ? À quoi pourrait ressembler un tel processus de travail, quels seraient les problèmes qui se poseraient en termes de représentation, de programmation ?

Biographies d'interprètes, styles de mouvement individuel, tout cela a déjà été analysé sous toutes les coutures pour voir comment cela s'insérerait sur la scène. Toujours suivant l'approche traditionnelle de la dramaturgie théâtrale. Qu'est-ce qui se passe si je cesse de croire que mon corps

⁶ Certains passages, écrits en allemand, ont été traduits par Robert Gray.

doit adopter une attitude spécifique lorsque je me tiens devant le public ? Qu'est-ce qui se passe si le danseur n'entre pas dans le jeu théâtral, qu'il ne joue pas le rôle du danseur (mais danse) ? Que se passe-t-il s'il danse, s'il ne fait que danser ? Il ne se différencie du public que par la conscience qu'il a du contexte dans lequel il se trouve.

On s'approche de l'intime, ou délibérément on franchit la frontière ; une réaction possible est un certain inconfort. Le danseur rejette la servitude de l'image, ne remplit plus les fonctions traditionnellement attribuées à celui qui est objet du regard, mais se met sur un pied d'égalité avec les spectateurs assis devant lui. Le public ne peut plus se projeter en lui ; plus rien sur la scène ne lui offre cette possibilité. Bien sûr, le performeur conserve le pouvoir de transmission d'information. Il manipule la situation. Ce qui accroît d'autant plus l'inconfort. La forme théâtrale en tant que forme de représentation disparaît ; au passage nous devrions noter que cette disparition même peut être considérée comme dramatique. Notre façon habituelle de percevoir le dramaturgique disparaît aussi. L'acception sociale de ce qui est permis de faire et de voir – quoi, quand, où et surtout comment – est levée.

Nous pouvons ne jamais rencontrer de problème aussi longtemps que nous restons ou nous évadons dans des formes d'art abstraites, des recherches d'ordre intellectuel ou scientifique. Si je mets en relation l'être humain, ses ressources émotionnelles comprises, avec ce qui demeure de la pensée post-structuraliste, alors nous évoluons en terrain difficile où rien ne guide l'action. Dégoûtés des clichés pathétiques ; le corps nous est déjà trop semblable, trop

clairement identifiable comme être humain. D'autre part, il y a ce besoin pressant d'approcher l'homme émotionnel, intuitif, surtout de savoir l'appréhender dans toute sa complexité.

Pourquoi créer une réalité alternative ?

... la réalité est-elle donc si effrayante ?

À côté de la réalité réelle - si on ne peut parler que d'une seule réalité - il y a un univers simulé qui s'impose de plus en plus. Dans nos esprits, des quantités infinies d'images, auxquelles on accorde sens et valeurs, existent parallèlement les unes aux autres et à la réalité première, que nous tenions pour unique avant qu'enfant, nous apprenions à mentir. Les gens tendent à prendre ces constructions de l'esprit très au sérieux et communiquent même à travers elles. Tous les systèmes qui appellent à la participation analysent continuellement la relation entre soi et le monde extérieur et, s'appuyant sur l'expérience et une mémoire altérée, proposent des interprétations. Ce qui est beaucoup plus difficile à percevoir, c'est ce qui est en amont de l'interprétation ; croire simplement ce que l'on voit. Dans une situation de représentation, si les gens ne croient pas ce qu'ils voient, quel est l'intérêt d'ajouter à cela un autre mensonge ? Quel niveau ou degré d'abstraction, de représentation, d'interprétation permet au performeur - et à ce qui l'entoure - d'entrer en communication avec le monde extérieur ?

La seule réalité qu'il est possible de montrer sur scène est bien sûr la réalité de la scène elle-même. Concentration et travail. Nulle autre vérité, qui trouverait ses justifications

dans un quelconque sujet ou objet, n'existe sur la scène. Le processus de la recherche, la lutte, l'effort seuls peuvent être réels. Le résultat : mouvement et changement. Déconstruits en leurs éléments constitutifs : le travail et l'attitude adoptée envers le travail. Il semble insensé de vouloir occuper l'espace nouvellement élaboré par une logique narrative. L'espace entre l'esprit qui comprend – que l'on pourrait aussi définir comme l'esprit créateur – et le travail du performeur ; c'est là où émerge le sens.