
Überengelheit

Stéphane Bouquet, Laurent Goumarre, Mouvement
Juin/Septembre 1999

vibrations au-dessus des anges

D'un premier solo, *Waw*, à *Überengelheit*, quatuor accompagné par la musique de Kasper T. Toeplitz, la danse de Myriam Gourfink travaille les corps en micromouvements, que l'intelligence de l'espace est le moyen de créer des résonances d'un corps à l'autre. Sans souci de hiérarchie.

Myriam Gourfink n'a pas dansé chez Merce Cunningham, mais elle en a retenu les leçons. Comme lui, bien qu'autrement, elle place l'aléatoire et la combinaison au coeur du processus de composition comme pour le solo qu'elle écrit actuellement pour Jérôme Bel : « Je définis soixante-treize moments qui combinent plusieurs éléments, entre autres la respiration, la concentration, la place de la pensée dans le corps (à l'extérieur, à l'intérieur), les formes, le regard, etc. Ensuite, je fais des tirages sur ordinateur qui évaluent une moyenne et me donnent les combinaisons qui sortent le plus souvent. » *Überengelheit*, superbe quatuor de soli (Julia Cima, Laurence Marthouret, Françoise Rognerud, Myriam), s'est aussi construit selon des principes cunninghammiens. Myriam Gourfink travaille séparément avec chaque danseuse, ne les réunissant qu'au moment de la représentation : « Je vais les voir chez elles, et les place chacune dans des espaces réduits : salle de bains, couloirs... Je fais des propositions à la voix pour travailler la respiration, chauffer la colonne, pour chercher des formes : par exemple prendre des postures dans des respirations en apnée poumons pleins, en inspiration, etc. Je demande de tenir la position pour voir ce qui se passe alors, à savoir comment cette posture se dégrade et met en place des glissements, des micromouvements. » Pas de répétition du spectacle donc, mais le jour du filage l'accolement aléatoire de quatre corps qui s'ignoraient et qui ne chercheront pas à prendre repère les uns sur les autres. De la même façon, musique et danse sont dissociées. Kasper T. Toeplitz, selon une tradition désormais bien établie, a composé sans rien voir de la danse. Aussi, sur scène, les temps de la représentation musicale et chorégraphique ne coïncident-ils pas. Les danseuses se meuvent déjà depuis vingt minutes lorsque Toeplitz commence à jouer : « ce silence préliminaire fait partie de la partition » -. Il continue après leur départ et n'arrête qu'avec la disparition du dernier spectateur. En toute logique, le concert pourrait durer aussi longtemps, voire plus, que la danse (il suffit d'imaginer quelques spectateurs endurants), troublant le statut de ce qui est donné à voir : un concert ? Une chorégraphie ? Cette liberté définitionnelle laissée au public (qu'est-ce que je suis venu voir exactement ?) est cependant limitée par le désir très circonscrit de celui-ci. Venu là pour de la danse, il quitte la salle en nombre dès qu'il comprend qu'il n'y aura plus « que » de la musique. *Überengelheit* travaille donc aussi le statut du spectateur. D'une part, en lui prouvant par a+b qu'il n'est pas également disponible à tout ce qui arrive, qu'il n'est pas aussi prêt qu'il croit à accueillir l'imprévu ; d'autre part, en le frustrant de l'expression de son plaisir puisque le dernier

mot lui est refusé (j'ai aimé, un peu, beaucoup...). S'il y a quelque chose qui s'échange entre la salle et la scène, ce n'est pas après, sous une forme institutionnalisée (les applaudissements comme mode traditionnel du contre-don), c'est pendant, c'est de vibrer (on y revient) dans un espace commun.

Car l'espace est une donnée essentielle de *Überenglichkeit* : « Je ne voulais pas créer de relation entre les danseuses, ce qui fait lien c'est l'espace. Lui seul met en relation les quatre filles et Kasper ». De ce point de vue, la référence explicite dans le titre à Maître Eckhart est éclairante : « Maître Eckhart tenait l'homme supérieur aux anges parce qu'il jugeait ces derniers coincés dans une hiérarchie alors que l'homme, lui est en mouvement perpétuel. Cette supériorité, il l'a nommé « *Überenglichkeit* », soit « surangélicité ». On voit bien comment ce concept qui dénonce le système hiérarchique peut réjouir une chorégraphe persuadée que l'intelligence de l'espace est le moyen de créer des résonances d'un corps à l'autre. Myriam Gourfink définit donc très clairement avec les danseuses la place qu'elles doivent occuper selon le lieu de représentation – Centre d'art du Crestet, scène rectangulaire du TCD, circulaire du Tipi : un travail in situ en somme – et les lignes de déplacement qu'elles devront suivre. L'essentiel n'est pas qu'elles se voient (au Crestet, par exemple, où la salle est en L, elles ne se voyaient pas) mais qu'elles sachent précisément où elles sont. C'est donc bien la question de l'espace que pose *Überenglichkeit*. Reste à comprendre comment il se modifie par la danse.

On peut s'interroger sur celui défini dans *Waw*, sa pièce précédente. Là, dans ce solo pour danseuse et latex, Myriam Gourfink traçait une ligne en avant dans un mouvement de très lent déplacement au sol, son corps largement abandonné à la gravité, sauf ici ou là quelques points résistants de tension (parfois les doigts, parfois le coude, etc.). Puis, elle se relevait, retournait à son point de départ, enfilait des chaussures et avançait, cette fois-ci verticalement, le long de la même ligne. D'une partie à l'autre du solo, il y a donc rotation, basculement de l'horizontal sur la vertical, mais absolument pas expansion. La danse de *Waw* définit un plan géométrique unique qui est le seul espace laissé au corps. Comme le solo finit par quelques gestes expressifs et quasi expressionnistes (cri mimé, déformation du visage, dénudation partielle du sexe), et ce n'est sans doute pas trop solliciter le sens d'affirmer que les mouvements générés dans le cadre étroit de ce plan unique sont plus anxiogènes que libérateurs. La musique de *Waw* – des déflagrations de latex combinées par Norsq – participe aussi de l'expérience angoissée de l'espace. D'abord, parce que la bande-son joue du choc, de la violence, de l'agacement auditif ; surtout, parce que, diffusée derrière les spectateurs, elle crée de la profondeur là où la danse s'en tient à une stricte planéité. L'opposition est donc accentuée, et presque dramatisée, entre scène et salle, soit entre la ligne que trace le corps et le volume sonore qui baigne le spectateur.

Depuis *Waw*, la place et le statut de la musique a changé, modifiant dès lors l'appréhension de l'espace de *Überenglichkeit* : Kasper T. Toeplitz joue en direct, frontalement, point central quel que soit l'espace de représentation, les quatre danseuses évoluant à la périphérie. « L'écueil de la musique, précise Toeplitz, a été de trop souvent ignorer l'espace, ou plutôt de ne pas se poser la question de l'espace en musique. Alors on a droit à des dispositifs qui jouent le plus souvent sur la stéréo, avec un jeu d'équilibre entre la droite et la gauche. Moi, je suis ici concentré en un seul point. » Cette place centrale accordée à la musique, parce qu'en rupture avec la disposition traditionnelle (la fosse, sur un côté de la scène, en régie), soustrait toute idée de hiérarchie entre les cinq interprètes et soutient de fait la composition de Kasper « qui ne suit aucune gradation, n'obéit pas à une

construction en une montée : silence de 20 minutes, du grave pendant 40 minutes, puis l'intervention de l'aigu avec des variations au niveau du bouton de volume. Ceci est très important car là encore, trop souvent et même dans le direct, la question du volume sonore est une donnée complètement sacrifiée. « A partir de ce point, la musique se diffuse ruinant tous les repères, droite/gauche, cour/jardin, fond/avant-scène. L'espace de représentation disparaît au profit d'un volume sonore abolissant dans un déluge vibratoire toute hiérarchie non seulement entre les intervenants danseuses -spectateurs – on y revient – mais aussi d'ordre spatial : plus de murs, de sol, de plafond, seulement un espace abstrait, allégé de repères... » Je parle là en tant qu'interprète, car en tant que chorégraphe, établir une relation entre la musique et la danse ne m'intéressait pas : je gardais le souvenir des concerts de musique noise auxquels j'ai pu récemment assister au Japon, notamment ceux du groupe aujourd'hui disparu CCCC (Cosmic Coincidence Control Center). Je me souvenais des effets physiques que j'avais pu ressentir : l'effet de douche, la sensation d'être clouée sur place et, surtout, celle soudainement de trouver la gravité dans l'allègement, sans se forcer, sans avoir une heure d'échauffement derrière soi. Cela est dû au fait que cette musique joue moins sur les sons ou sur les hauteurs que sur les vibrations. Et ces vibrations imprègnent le corps, rentrent dans les chairs, détendent les muscles comme après une heure ou deux de yoga. Mon choix de travailler avec Kasper correspond à ce souci de retrouver cet état de corps. Je lui ai demandé de travailler dans la lignée de CCCC. J'ai donc pu à nouveau éprouver le fait que les basses donnent de l'assise, une souplesse au bassin, que les médiums parviennent au niveau de la cage thoracique à me prendre le cœur. Quand aux aigus, pour moi c'est dans le crâne que cela se joue, l'impression que ma colonne est allégée comme suspendue et verticale. Laurence (Marthouret) parle elle de ses organes qui tiennent le corps et l'allègent. »

Effet d'allègement donc, qui vient retravailler les corps en micro-mouvements pour une danse qui se décline sur le mode de la perte. La danse de Gourfink, une histoire de dégradation ; les micro-mouvements perceptibles comme les dégradés d'une posture intenable. Aussi la composition déclinatoire est-elle, chez cette jeune chorégraphe, toujours prospective dans les passages d'une forme à une autre. Recentrée sur son corps, la danseuse n'est pas isolée, pas plus que ne l'est le spectateur, tous sont submergés par la musique. La kinésphère enfle, ruinant toute idée de repères et de hiérarchie. Sous le corps allégé en mouvement, le sol, puis les murs se dérobent au profit de plans horizontaux, verticaux. Bref, on assiste au passage de l'espace de représentation – qui tenait au départ la chorégraphie – en un volume (comme on a pu parler de volume sonore) : l'espace abstrait construit par *Überenglichkeit*. Et il devient fascinant d'assister non plus à la construction d'une abstraction géométrique et directionnelle – celle de Cunningham – , ou gestuelle – nulle expression égotique –, mais à la composition d'une abstraction « mouvementielle », à la fois espace et état de « surangélicité ».