**« ... poussé vers l’avenir auquel il tourne le dos... »**

Au moment où j’écris ces lignes, je me trouve au cœur des turbulences inhérentes à tout processus de création – en pleine tempête, d’autant plus puissante qu’il s’agit de monter un projet négocié par treize danseuses et danseurs. Et que ce projet dialogue inévitablement avec l’œuvre entière de De Keersmaeker, un corpus de soixante spectacles, tout autant qu’avec une époque elle-même tumultueuse, marquée par de terribles tempêtes, réelles ou métaphoriques. Ce chaos tumultueux n’en semble pas moins amplifié à dessein. Il naît de la combinaison, ou de la mise en tension, de sources d’inspiration intentionnellement hétérogènes (du moins en apparence). Pour ne citer que quelques-unes de ses associations : les racines du blues et la langue de Shakespeare ; le *blues* et le *beat* ; la sonorité fragile de la voix humaine – en l’occurrence celle de Meskerem Mees – et les cathédrales sonores multi-pistes de Jean-Marie Aerts. Sans parler des champs de tension, propres à De Keersmaeker, entre la forme pure et le signifié, entre la danse en tant qu’art formel (de la musique rendue  visible) et la danse porteuse de récits, entre la quête d’un modernisme intemporel et universaliste (une « sur-temporalité ») et un rapport bien présent au temps vécu. Ce qui est d’ailleurs le fondement de la danse : être tout aussi bien dans *le* temps que dans *les* temps.

**Une marche vers la catastrophe**

Mais reprenons du début. EXIT ABOVE devait au départ être un spectacle inspiré d’ABBA – une ode à la pop. Il s’est ensuite agi de remonter le temps bien plus haut, jusqu’aux racines de la pop, c’est-à-dire jusqu’au blues. Sur le plan du langage chorégraphique, De Keersmaeker revient également ici sur son propre parcours et renoue avec sa passion pour la forme élémentaire du mouvement : la marche. Ces deux éléments, blues et marche, se croisent dans *Walkin’ Blues*, le standard de blues écrit en 1930 par Son House et popularisé par Robert Johnson, figure mythique du genre. La marche : un mouvement totalement inscrit dans le quotidien et, par ailleurs, virtuellement métaphysique (pour le dire avec les mots de De Keersmaeker elle-même : déplacement horizontal de notre verticalité, l’épine dorsale, qui est notre antenne entre le ciel et la terre). Examinons de plus près ce mouvement élémentaire : partant de l’immobilité, nous basculons vers un nouveau point d’équilibre temporaire, avant de ramener notre centre de gravité vers l’avant. Une fois, deux fois, et ainsi de suite... Et depuis que nous marchons – ce que nous faisons depuis des millénaires – nous ne cessons d’avancer. Emportés par cette avancée – que nous appelons *progrès* depuis le XIXe siècle, nous sommes aujourd’hui proches du point de non-retour, nous rapprochant du cœur du cyclone à la vitesse de l’éclair. Mais je vais trop vite. Reprenons.

Le mouvement de la marche nous ramène à la mesure du pas, nous permettant ainsi de renouer avec ce que nous pourrions appeler notre « vrai tempo », le rythme auquel les gens se sont accordés durant des millénaires pour traverser steppes, toundras, montagnes, villes et régions frontalières, en suivant le lit des rivières et les routes. La marche nous ramène à l’un des rythmes fondamentaux du corps humain, aux côtés de la pulsation cardiaque et de la respiration : le rythme du pas. L’essayiste américaine Rebecca Solnit affirme : « À mon avis, l'esprit va à l'allure des pieds : cinq kilomètres à l'heure. Auquel cas, le rythme de la vie moderne serait plus rapide que celui de la pensée, ou de la réflexion. »[[1]](#footnote-1) L’esprit humain réfléchit au rythme des pas, et tout ce qui excède ce tempo excède le rythme de notre pensée, ou du moins celui de la pensée en pleine conscience. La marche crée sa propre musique : cadence poétique des grandes enjambées, qui n’est pas celle du sautillement, ni celle du trot, ni celle d’un pied qui boîte. Ce n’est pas un hasard si les poètes romantiques écrivaient en marchant.

**Shakespeare en mode *rave***

De Keersmaeker donne de la substance et de la perspective à son œuvre en faisant se confronter des sources plurielles – sources qui ouvrent en grand les portes de l’histoire et nous font remonter les lignes du temps, bien au-delà de la durée du spectacle. Regarder en arrière, poussés vers l’avenir auquel nous tournons le dos... Pour EXIT ABOVE, elle a été chercher l’élément perturbateur chez l’un de ses fidèles compagnons, le prolifique Shakespeare, qui est à la poésie ce que Bach est à la musique : un artiste dont on ne percera jamais tous les mystères, une œuvre qu’on n'a pas fini de redécouvrir, et qui lance une perpétuelle invitation à l’interprétation. Prendre appui sur une œuvre permet d’exploiter plusieurs *continuums* temporels. Celui du spectacle – le temps d'une soirée – et celui de l’ensemble des spectacles d’une artiste – soit la chorégraphie d’une vie humaine – qui peuvent prendre la forme d’une méta-composition, avec son introduction, son corps et sa conclusion. ll peut alors arriver que différents spectacles entrent peu à peu en résonance : de l’extase introvertie des *Mystery Sonatas* de Biber à ces chansons de *blues* interprétées live, et aux beats qui flirtent avec les atmosphères de rave et d’EDM (electronic dance music). D’un spectacle à l’autre, passent en contrebande des motifs et des contenus. Ainsi la dernière grande production de De Keersmaeker se terminait-elle sur la déclamation presque hurlée d’un texte de Leonardo Da Vinci, qui dit comment peindre une tempête et un naufrage, dans une langue qui convoque immédiatement les images intenses, et tragiquement identifiables, du désastre et de son esthétisation. La tempête de *Forêt* (2022) fait entendre son souffle dans EXIT ABOVE, et ce de diverses façons.

*The Tempest* de Shakespeare constitue en quelque sorte sorte l’« iceberg », la partie immergée du spectacle – ce que le spectateur ne peut ni ne doit voir, mais qui offre à l’oeuvre un centre de gravité situé bien en-dessous de sa surface, soutenant sa construction. Un schéma directeur invisible qui structure le territoire des danseurs, et lui prodigue relief et complexité. *The Tempest* est sans doute la dernière pièce que Shakespeare ait écrite seulement par lui-même. Elle a pour personnage principal Prospero, *alter ego* explicite de l’écrivain – un magicien qui recourt à tous les sortilèges de la dramaturgie pour déployer son « intrigue ». Il est également permis de voir dans *The Tempest* une sorte de boîte à outils rendant compte, à la perfection, de toute la mécanique théâtrale. L’indication de régie qu’on y trouve, *exit above*, « sortie par le haut », suggère que les acteurs pouvaient à l’occasion exécuter des sorties de scène verticales via un système de poulies – *into thin air,* ens’échappant dans l’air subtil.

**The Tempest**

L’intrigue est mince, et le préambule est archétypal. Dix ans avant le début de la pièce, Prospero régnait comme duc de Milan. Plutôt que d’exercer son règne, il s’était plongé *dans les arts*, expression qui, au début du dix-septième siècle, pouvait tout autant désigner les arts et les sciences que la magie et l’alchimie. Éclate alors une classique lutte fratricide : trahi par son propre frère, Prospero doit s’enfuir précipitamment en emportant avec lui sa fille Miranda. Il quitte l’Italie la faveur de la nuit dans une embarcation de fortune, avec pour tout bagage ses livres rassemblés à la hâte. Prospero et Miranda échouent sur une île du triangle des Bermudes. Prospero fait d’un autochtone son esclave (Caliban, anagramme de « canibal » en anglais) et libère Ariel, génie de l’air, qui devient son serviteur. Lorsque commence *La Tempête*, nous sommes dix ans plus tard. Cette tempête soulevée par Prospero détruit en mille morceaux les navires de son frère, qui par hasard naviguaient au large de l’île. C’est du moins ce qu’il semble, car Prospero n’est pas que magicien : il est aussi maître du *special effect* dramaturgique ! Les rescapés du naufrage sont séparés en plusieurs groupes et se retrouvent à différents endroits de l’île. Tout au long de la pièce, Prospero agit comme un metteur en scène – ou comme un chorégraphe : c’est lui qui règle les circuits des naufragés en usant de manipulations magiques (ou d’indications scéniques), de telle façon que tous finissent par se retrouver au cœur du cercle qu’il a tracé. Dans l’intervalle, il construit une fiction sophistiquée, comme tout metteur en scène qui se respecte, avec Ariel au poste de machiniste. Ce n’empêche pas, par ailleurs, une intrigue amoureuse – Miranda s’éprend d’un fils de roi –, qui sera suivie d’un pardon, d’une réconciliation et, enfin, d’un engagement conjugal. A la fin de son « spectacle », Prospero rend à Ariel sa liberté, jette à la mer ses livres de magie et brise son bâton d’enchanteur. En renonçant à la magie, il met fin à l’illusion théâtrale – « These our actors, as I foretold you, were all spirits and / Are melted into air, into thin air » – «  Ces acteurs, comme je vous l’ai annoncé, étaient tous des esprits / Et ils sont partis en fumée, se fondant dans l’air subtil. » Il s’adresse ensuite directement au public en le priant de le libérer de même – lui Prospero, l’acteur, l’auteur, Shakespeare – par ses applaudissements (c’est une explication des plus séduisantes : les applaudissements de fin de spectacle pourraient avoir pour origine une pratique qui nous ramène aux temps pré-modernes, lorsque nous chassions les mauvais esprits ou leurs représentations en imitant le bruit du tonnerre avec nos mains. Nous imitons ce qui nous effraie et par là dissipons notre peur ; simuler la tempête l’exorcise).

**Ce que nous laissons derrière nous**

Le personnage de Prospero est intéressant à plus d’un titre : il incarne à la fois la « magie de l’art » et la volonté des Modernes de contrôler les hommes et la nature. Il représente à lui seul ce dont notre époque a besoin – l’art – et ce qui l’a conduite au cœur de la tempête. Prospero est aussi cet artiste qui trace sur le sable un cercle magique, circonscrivant par là un espace théâtral qui peut devenir lieu de refuge, lieu de réflexion collective, lieu de l’exercice compassionnel (où traiter notre deuil, par exemple), et enfin lieu de la convocation et de l’exploration des affects complexes que requiert une époque complexe, lorsqu’il s’agit de traverser l’inexorable tempête avec dignité et humanité. Toutes choses qui, par elles-mêmes, pourraient atténuer la violence de cette même tempête.

Voir danser ces treize danseuses et danseurs, c’est voir à l’œuvre une sorte d’efficacité désordonnée. Cela produit un immense plaisir, que l’on distinguera toutefois du pur hédonisme par l’effort qu’il coûte – l’effort des danseurs, certes, mais aussi le nôtre. Cet « investissement » de talents incroyables, de tout ce temps, cet argent, cette concentration, dans treize corps qui entrent en dialogue les uns avec les autres, vise peut-être moins le plaisir que l’espoir d’une réparation. Sans doute s’agit-il de reconstituer quelque chose de brisé – même si De Keersmaeker s’attache à faire voir en même temps la beauté des brisures, qui éclatent en magnifiques motifs à même le sol.

Notre Prospero est un de ces traceurs de cercles, un artiste. Mais c’est aussi un scientifique, un homme de la modernité, qui manipule ses semblables et son environnement, qui prétend à la domination de la nature et des éléments (*The Tempest* s’ouvre sur ce qu’on appellerait aujourd’hui de la géo-ingénierie : la création d’une tempête et donc une manipulation du climat – certains cornucopiens, rappelons-le, continuent de croire que les interventions technologiques sur la nature de ce type peuvent nous aider traiter en toute sécurité la question des ouragans. Pour d’autres, de telles tentatives ne sont ni plus ni moins qu’une forme d’*hubris* qui nous conduit droit, depuis plusieurs siècles, vers une tempête généralisée). Prospero est également le prototype du colonisateur européen qui, sous couvert d’apporter le flambeau de la civilisation, soumet les populations autochtones à l’esclavage, même s’il y renonce à la fin : lorsque la pièce se termine, le dernier esclave, c’est lui, défini par ses attributs, son bâton et ses livres.

Lorsque Prospero renonce à son Art – la magie, la science, l’art – il pose un acte. Un acte comparable à celui que nous devrions poser nous-mêmes, dès maintenant. Faire en tout cas ce qu’une crise nous invite à faire : réfléchir à ce que l’on garde, ce que l’on change, et ce à quoi on renonce en le jetant au fond des eaux. Mais tout cela – *The Tempest*, son récit et ses personnages – sera toujours maintenu sous la surface de l’eau. C’est la partition cachée du spectacle, la partie immergée de l’iceberg. Certaines bribes de sens affleurent dans les chansons de Meskerem Mees. Une iconographie picturale a inspiré toute une rhétorique physique, faite de poses et de phrases que chaque danseur a adaptées à son propre langage corporel. Ainsi certaines scènes sont-elles « racontées » physiquement, mais la narration n’a que peu d’importance : ce qui compte, ce sont les jeux de tension entre les personnages, les relations en mouvement, l’usage de l’espace et tout le clavier des qualités physiques, leurs contrastes ou leurs similitudes.

**Poussé vers l’avenir auquel il tourne le dos**

EXIT ABOVE ne s’articule pas uniquement autour de la tempête shakespearienne. Une autre tempête s’y déchaîne : c’est celle qu’a décrite le philosophe et penseur critique allemand Walter Benjamin dans un court essai intitulé *Angelus Novus* (l’une des 18 thèses de « Sur le concept d'histoire », publié en 1940). L’auteur y livre sa propre interprétation de l’aquarelle du même nom peinte par Paul Klee. Benjamin veut y voir un ange – l’Ange de l’Histoire – qui, les ailes déployées, est poussé vers l’avenir auquel il tourne le dos, le visage tourné vers le paradis où il lui est impossible de retourner : « Du paradis souffle une tempête – *ein Sturm weht vom Paradiese her* – qui s’est prise dans ses ailes. [...] Là où nous apparaît une chaîne d’événements, il ne voit, lui, qu’une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. » Et Benjamin de conclure flegmatiquement : « Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. »[[2]](#footnote-2) Le spectacle est une négociation avec cette tempête-progrès autant qu’avec la *Tempest* shakespearienne, une négociation aussi avec l’idée de catastrophe, avec l’idée que la tempête *nous* arrive, puis la compréhension que nous autres, Occidentaux, nous *sommes* la tempête même.

Quel pourrait être alors le sens de la danse, sur cette inquiétante toile de fond ? C’est précisément la question que soulève EXIT ABOVE. Il s’agit d’abord de revenir sur nos pas, en sachant que nous ne le pouvons pas. Revenir à nos premiers pas. Comme nous le disions plus haut, marcher revient à négocier avec l’instabilité. C’est l’instabilité qui donne l’impulsion nécessaire au mouvement, pour restaurer temporairement l’équilibre. En déplaçant notre centre de gravité, nous amorçons un mouvement de chute, que nous évitons en avançant l’autre jambe qui fait contrepoids, et ainsi de suite. Ce jeu de jambe et de pied – ou « *footwork »* – est généralement le matériel de base des danses populaires, des *danses en ligne* irlandaises au hip-hop, en passant par le flamenco. La marche est juste accélérée, trépignée sur place ou déployée géométriquement, synchronisée en groupe ou trouée de syncopes. Lorsque l’on marche, on peut à sa guise ralentir le pas – c’est le *slow walk* – ou l’accélérer jusqu’à la course. Car finalement, c’est le *bpm* qui est tout (le beat par minute) : de l’*andante* – littéralement : *allant au pas* – jusqu’au tempo d’une *courante* – danse au pas de course, telle qu’on en trouve dans les suites pour violoncelle de Bach, en passant par le tempo hyper rapide d’un breakdance *shuffle*.

Comme toujours chez De Keersmaeker, le plus complexe se déduit du plus simple : il suffit qu’elle appelle et laisse venir, de manière contrôlée, les forces entropiques déjà en germe dans les mouvements les plus élémentaires. De la position d’attente peut naître un sprint explosif... l’arrêt tourne au pas... le pas tourne à la marche, la marche à la course, les lignes deviennent cercles, les cercles spirales, les spirales ellipses, les danseurs dessinent des orbites comme le feraient des planètes, mais toujours au bord de devenir radicaux libres, de sauter de leur orbite et d’entrer en relation, de se coaguler, se regrouper, s'organiser enfin en quelque chose qui s'apparente à un contre-pouvoir. Une certaine façon d’habiter la tempête, en deuil ou en révolte – mais jamais sans la joie.

***High water blues***

Ce que je viens de décrire là n’est rien d’autre que l’affect du blues en son noyau. Le blues : art populaire par excellence, médium pour raconter des histoires, pour chanter la douleur et le deuil – la musique venant d’emblée habiter la brisure, pour la souligner et la soigner. Les enregistrements des musiciens historiques du blues ont parfois donné l'impression que le blues était un art solitaire, mais ce que nous savons du contexte de ces performances démontre tout le contraire : elles étaient collectives, bruyantes, peuplées de beaucoup de gens en arrière-plan — d'où la nécessité du *howl*, du hurlement, d’un jeu de guitare simple et fort, et de taper du pied sur la scène en bois pour souligner naturellement le *beat.* Un art à la fois solitaire et collectif donc, qui n’exprime pas la dépression – sourde, solitaire, désespérée – mais bien le deuil. Le deuil appelle la réparation, il prépare l’avenir, et c’est là quelque chose qui se fabrique collectivement.

Le blues est issu d’une tradition musicale et spirituelle qui a elle-même pris naissance dans la violence structurelle de l’esclavage, et dans le traumatisme national qui en a résulté. Le blues a par ailleurs tenu un grand rôle dans le traitement collectif des traumatismes à la suite de certaines catastrophes historiques, telles que « The Great Mississippi Flood », les inondations dévastatrices du fleuve Mississippi en 1916 et 1927, au cours desquelles près d'un million de personnes, le plus souvent pauvres et noires, ont perdu leur maison, leur famille ou leur vie. Ces catastrophes ont été chantées dans des blues fameux tels que *When the Levee Broke, High Water Blues, Backwater Blues, Mississippi Heavy Water Blues* et bien d'autres. Ces chansons sont autant d’archives collectives où sont consignées la manière dont les individus ont collectivement vécu et surmonté ces catastrophes, elles témoignent d’une haute tradition qui consiste à « chanter le désastre». Elles offrent une image possible de la manière dont la musique – et par extension tout art – peut nous aider à tenir bon face à la catastrophe, spirituellement et mentalement : dire comment nous surmontons et refaisons surface, seuls ou ensemble.

**Rays from another world**

Les échos de ces *archives du blues* sont interprétés en direct, acoustiquement, par le danseur-guitariste Carlos Garbin et par Meskerem Mees. Telle est l’ossature du spectacle, sa dramaturgie musicale : du blues en direct, l’intimité partagée de la musique en direct, le son réel dont la source sonore est traçable. Et pour lui répondre, les *beats* lourds de Jean-Marie Aerts qui font trembler les enceintes, feu et puissance, *high on technology*. Ces beats et les affects qu’ils suscitent nous rappellent certaines lignes de « Baroque Sunbursts »*,* essai du très regretté penseur critique Mark Fisher, au sujet de la culture *rave*. S’appuyant lui-même sur Frederic Jameson, il réfléchissait en ces termes à la signification politique de la *rave* : «  De temps en temps, comme un globe oculaire malade duquel pointe une lueur troublante, ou comme ces rayons de soleil baroques, ces éclairs d'un autre monde pénétrant soudain au coeur du nôtre, il nous est rappellé que l'utopie existe et que d'autres systèmes, d'autres espaces sont encore possibles ».[[3]](#footnote-3) Fisher, théoricien et raver, a expérimenté ces « éclairs d'un autre monde » lors des raves interdites au Royaume-Uni au début des années 1990. Ces événements réunissaient des jeunes qui dansaient jusqu’au bout de la nuit, entre désespoir et extase. Alors que se mettait en place ce que nous appelons aujourd’hui néolibéralisme, le *There is no alternative* de Thatcher se dansait jusqu’au court-circuit, faisant surgir fugacement les étincelles d’une alternative, d’une utopie.

Danser de telle sorte que nous puissions nous souvenir de cela, de l'alternative, de l'utopie : le peut-on ? Peut-on danser de telle manière, en groupe, que la danse elle-même devienne un modèle, ou plus simplement une convocation, à l'auto-organisation collective, qui ne refuserait ni la joie ni le combat ?

Wannes Gyselinck

15 avril 2023

Traduction ISO Translation, Jean-Luc Plouvier

1. Rebecca Solnit, *L’art de marcher*, Actes Sud, 2004, p.20. [↑](#footnote-ref-1)
2. Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974. [↑](#footnote-ref-2)
3. Mark Fisher, « Baroque Sunbursts », *Rave: Rave and its Influence on Art and Culture*, ed. Nav Haq, Black Dog Publishing, London, 2016. [↑](#footnote-ref-3)