

Le corps archaïque

La pudeur des icebergs, chorégraphie de Daniel Léveillé,
Interprètes : Frédéric Boivin, Mathieu Campeau, Stéphane
Gladyszewski, David Kilburn, Ivana Milicevic, Dave St-Pierre.
Éclairages de Marc Parent. Agora de la danse, du 2 au 13 juin
2004

Georges Leroux

Numéro 199, novembre–décembre 2004

Rêveries du corps : de métamorphoses en mutations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18957ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leroux, G. (2004). Le corps archaïque / *La pudeur des icebergs*, chorégraphie de Daniel Léveillé, Interprètes : Frédéric Boivin, Mathieu Campeau, Stéphane Gladyszewski, David Kilburn, Ivana Milicevic, Dave St-Pierre. Éclairages de Marc Parent. Agora de la danse, du 2 au 13 juin 2004. *Spirale*, (199), 39–41.

LE CORPS ARCHAÏQUE

LA PUDEUR DES ICEBERGS

Chorégraphie de Daniel Léveillé. Interprètes : Frédéric Boivin, Mathieu Campeau, Stéphane Gladyszewski, David Kilburn, Ivana Milicevic, Dave St-Pierre. Éclairages de Marc Parent. Agora de la danse, du 2 au 13 juin 2004.

NUL ART mieux, et plus profondément, que la danse ne comprend le corps. Cette intelligence ne serait rien sans le mouvement, qui en constitue l'essence, et parce que la recherche de la danse contemporaine est d'abord une libération de tous les codes, autant ceux des rythmes des traditions rituelles que ceux du ballet, le corps y est présent d'une manière absolument inédite. De la même manière que personne ne se voit marchant ou voyant, personne ne connaît le corps si la médiation de l'art n'intervient pas pour le représenter. Faisant suite à deux spectacles avec lesquels il forme une trilogie (*Utopie*, 1997 et *Amour, acide et noix*, 2002), *La pudeur des icebergs* appartient à cette recherche dans laquelle la libération des codes est entièrement accomplie et pour ainsi dire achevée et ouvre sur la connaissance du corps. La rencontre avec le corps y est absolue, primitive et son esthétique donne accès à une scène archaïque qui est sans doute l'essence de son propos : c'est seulement sur cette scène, la scène du premier autre ou de l'autre premier, que le corps peut être pensé comme geste, signe et signification. Par la danse, il est conduit au seuil du langage.

On trouve certes dans l'art de Daniel Léveillé un motif formel, trop manifeste pour ne pas influencer la recherche : c'est le trio de danseurs. Une structure de composition qui fait appel à six danseurs, cinq hommes et une femme, organise en effet l'ensemble des séquences, en se fondant sur un principe simple : tous les mouvements sont découpés dans des épisodes singuliers, où le trio se forme et se défait, devant les autres danseurs (tantôt tous, tantôt seulement certains) qui composent un segment sur l'arrière de la scène à droite. Le regard qu'ils portent sur le groupe qui est en mouvement n'est ni dégage, ni absent, mais il n'est pas investi non plus. Ce point a son importance, car il constitue précisément ce qui, de la scène archaïque, est le premier chœur, ou le premier auditoire, celui du feu, celui du camp, qui redouble le regard de l'autre. Alors que le duo est toujours imprégné d'une sensibilité qui explore le lien, et de ce fait voit sa signification forclose par ce lien, le trio représente une ouverture vers une liberté de l'action humaine qui est déjà sociale parce que imprévisible. Tous les trios de Daniel Léveillé explorent, sur cet horizon d'un monde libéré des codes, les rapports les plus fondamentaux des êtres humains.



La pudeur des icebergs, chorégraphie de Daniel Léveillé, photo : Rolline Laporte

De la scène au langage

Ces rapports peuvent-ils être nommés ou décrits sans enfermer leur signification ou leur beauté dans un stéréotype? On peut s'y exercer d'abord en tentant de préciser ce qui travaille ici comme un langage d'une pureté sans égale. Pas seulement parce que Daniel Léveillé présente ses danseurs nus, une décision qui doit être comprise indépendamment du langage formel qui l'intègre, mais surtout parce que chacune des séquences s'inscrit dans une phrase continue, qui fonctionne sur le mode de la reprise de motifs limpides et uniques. On parlera d'abord du geste de la reconnaissance, c'est-à-dire de cet engagement du corps dans une altérité primitive, avant même l'émergence du sentiment ou de l'affect : l'autre est là et est reconnu dans sa puissance et dans sa différence. La mise à égalité des corps, favorisée ici par la nudité, donne à ce geste premier un pouvoir

qui atteint tous les autres. C'est ainsi qu'on peut recevoir ces mains levées, autant de salutations qui appellent l'humanité à saisir son identité et à former communauté. Certes le trio a pour horizon infini et ultime la communauté parfaite qui dépasse le duo, mais les premiers gestes qui ouvrent sur cette communauté sont ceux de la rencontre. Et sur ce registre, l'art de Daniel Léveillé atteint une forme de sublimité rare sur scène. Les premiers gestes ouvrent en effet sur les gestes seconds, ceux qui montrent un danseur qui en porte un autre, et qui dans certaines séquences où un mouvement tendu est soudainement relâché, induisent un abandon par lequel s'introduit l'affect. Cette représentation du transport de l'autre, souvent pour l'amener de derrière vers devant, a fonction d'introduction dans le sens de la communauté. On pense ici au vers de Paul Celan, commenté par Jacques Derrida (*Béliers*, 2004) : « *Le monde n'est plus, je dois t'y porter.* »

Ce lieu du monde est institué par la série des mouvements, premiers et seconds, au sein desquels il faut isoler les libérations, les luttes (affrontements et repoussements), les bénédictions. Chacun de ces gestes appartient à un monde qui hésite entre la transaction brute de l'humanité créant son monde et le surgissement de l'émotion, qui est l'achèvement du monde humain. Un trait leur semble commun, c'est la vulnérabilité dans l'exposition, dans l'approche et dans l'accueil. Ces trois registres ont leur autonomie, et ils sont orientés vers une limite qui cependant leur est commune, et qui est ce moment d'abandon, rare. Il culmine, à la fin de l'œuvre, dans une masse enchevêtrée de tous les corps, chacun étant couché sur l'autre dans un tas animal qui est le débord de l'humanité, c'est-à-dire le corps abandonné au pur affect de l'approche et de l'accueil, dans une exposition absolue à la lumière. La nudité ici évoque inmanquablement le charnier, et quand on voit cette scène ayant en mémoire la prison d'Abou Ghraïb, on comprend que l'humanité se dépose dans cette pauvreté absolue du groupe apeuré, abandonné, livré au néant.

À cette structure des mouvements, Daniel Léveillé a joint un rythme d'une splendide lenteur, chaque mouvement étant longuement développé et replié. Les aspects athlétiques de certaines séquences vont délibérément à l'encontre de ce qui semblerait appeler, dans une esthétique qui paraît ici exclue, une fluidité plus souple. Il

en est ainsi de ces mouvements où les danseurs se soulèvent entièrement sur leurs bras ou se renversent dans des basculements qui évoquent une certaine martialité. Le corps apparaît dès lors comme un répertoire infini de lignes et comme une puissance expressive inépuisable, et le travail de la lenteur semble alors celui d'une analyse des gestes par lesquels le corps se constitue. Par exemple, un étirement ou une flexion si complète qu'elle ne peut que s'identifier à la lecture du corps, et non pas à une signification comme une figure portée. Le fait que ces mouvements soient présentés sur la partition de certains préludes de Chopin, repris en boucle, vient exacerber le regard : certaines séquences en effet mettent sous tension un mouvement si lent qu'on le croit destiné à se briser, alors que la musique le soutient dans une accentuation tragique qui expose son émotion propre. À cette tension, la nudité qui expose l'anus confère une vérité qu'on pourrait presque identifier à une redécouverte de la dignité de tout le corps.

Archéologie du lien

Pris dans ces trios archaïques, les danseurs n'en sont cependant pas prisonniers : même si la fraternité qui lie les hommes dans une sorte de Bund primitif ne se dépasse jamais dans une affection où se lirait une vertu (un courage, une admiration, une générosité), cette affection est toujours présumée dans le soutien, le support et l'accueil. Ici aussi, l'analyse est d'une rigueur exemplaire : les liens sont d'abord ceux qui constituent le mouvement, la possibilité de générer ce mouvement primitif, de le répéter jusqu'à faire advenir sa signification. De la même manière — et ceci est sans doute la différence principale d'avec *Amour, acide et noix* —, la place de la femme demeure indécise, elle n'est pas déjà engagée dans le couple : cette place la montre minoritaire dans sa solitude, ce n'est pas la place de la faiblesse qui appelle la protection, ou de la femme qui doit subir l'homosexualité de la bande. La femme, dans sa nudité même, devrait ici créer le lien sexuel, mais elle s'en abstient : sa dynamique est une énigme, car elle ne révèle pas son identité, ni ne contribue à révéler celle des autres. Elle est la pure différence des corps, ce qui donne à sa présence une tension et une richesse qui résistent à toute sexualité. Son corps est d'abord le corps de l'autre humanité, et la différence qui est exposée dans la nudité ne joue aucun rôle dans le lien humain : on pourrait y voir un propos rigide ou abstrait, il s'agit sans doute plutôt d'une décision qui connote l'exclusion de tout lyrisme, le sexuel y étant par avance contenu.

Le rapport du corps au sol est d'abord un rapport à une autre nudité, celle de la terre. Certains des mouvements présentés ici conduisent à

une forme d'achèvement exténué, où les corps dessinent au sol des figures, ce sont des écritures écrasées sur le matériau du monde. Le spectateur ému par cette beauté voudrait souvent que ces silences parfaits durent toujours, qu'ils ne soient jamais repris. Sur ce registre comme sur les précédents, la recherche de Daniel Léveillé touche quelque chose de profond : c'est en effet le corps nu, et pas seulement dénudé, qui se fond au sol froid et en éprouve la substance mate et indifférente. Parce qu'il n'y a pas de vêtements, il n'y a pas d'écran, la nature est dans cette communauté archaïque sans hostilité, mais sans rapport à la culture d'un signe du corps qui s'en sépare : dit autrement, le corps dansé lui appartient encore. On peut s'interroger sur l'anthropologie de la nudité, et ici le titre du spectacle vient croiser deux mots que rien n'allie : pudeur, icebergs. La nudité est recouverte pour protéger les organes génitaux non seulement du regard du désir, mais aussi des blessures de la nature. La pudeur n'est en fait que la première des conséquences de la fin de l'innocence, et dans le paradis terrestre, c'est la seule, car ce paradis n'a rien de commun avec le sol natal de la communauté primitive, qui est d'abord inhospitalier, froid, et à la limite hostile. L'iceberg est en revanche ce qui est immergé pour sa plus grande partie, et qui ne montre à la surface que sa crête glacée et radieuse. Dans le rapport de la danse nue avec le

sol de la nature, il y a donc à la fois le chemin d'une autre pudeur, c'est-à-dire le dépassement de la pudeur issue de la concupiscence et la création d'un autre espace immergé qui ne cesse d'apparaître dans le sol. C'est l'abîme de la nature qui porte les corps, qui engendre leur succession infinie dans le temps et qui, miracle de l'art, les appelant à la danse, reproduit en eux le rythme du mouvement universel. Rien dans les mouvements dansés ici n'illustre mieux cela que ces séquences où des corps aplatis, ou à mains plates, cherchent avec le sol non pas une fusion, mais un contact qui les identifie comme humains. On l'a écrit au sujet du spectacle précédent, et Daniel Léveillé l'a affirmé lui-même : dans sa danse, les danseurs sont vêtus de leur nudité. Mais cette formule ne prend son sens que dans le rapport au monde qui est d'abord le rapport au sol. On pourrait peut-être en dire autant de l'air et de l'espace de liberté qu'est la projection de l'autre, mais avec une moindre intensité : cet art n'est pas d'abord aérien, il est tellurique dans sa simplicité et son désir de toucher l'assise du corps et presque ses racines.

La simplicité et la nudité permettent à cet art de pénétrer dans la sphère archaïque. Même s'il est difficile d'en préciser la limite, car la danse n'est ici engendrée par aucun mythe, par aucun rituel — on est bien loin du *Sacre du printemps* de tous ceux qui ont investi cet



La pudeur des icebergs, chorégraphie de Daniel Léveillé, photo : Rolline Laporte

FIGURES DU CORPS BLESSÉ

archaïsme d'abord par le rythme —, le monde archaïque pourrait se définir comme monde dépouillé : aucun artifice, aucun lyrisme, aucune parole dans le geste même. Souvent blottis les uns contre les autres, ou bondissant (mais avec quelle lenteur dans le bond!), les corps présentent ce monde dans lequel l'inconscient de la culture va se former : ils sont archaïques précisément en ce qu'ils précèdent tout langage, tout symbole, et que même les sentiments qu'on voudrait y retrouver n'ont pas encore la consistance de l'émotion. Le dépouillement est donc plutôt celui d'une éthique pure de la rencontre, et si on devait y voir une démonstration, on pourrait risquer peut-être ceci : avant même le langage, dans la rencontre pure, l'humanité existe. La scansion propre à l'art de Daniel Léveillé veut révéler cette humanité dans des structures minimales, dans la pauvreté et la vulnérabilité du premier accueil, du premier blottissement, de tout ce qui n'a pas encore été touché par le langage. Ce retrait se manifeste par exemple dans le recours constant aux pauses, les mouvements sont interrompus dès qu'on pourrait être tenté d'y reconnaître une phrase, un phrasé.

Et pourtant la musique des préludes, qui est le contraire même de ces mouvements, dans la mesure où tout dans ces préludes est phrase, langage et émotion, réussit à les soutenir sans les accabler en révélant ce qui serait leur insoutenable pauvreté. On parvient ainsi au trait le plus marqué de cette esthétique, et qui est sa représentation de l'innocence. L'approche de l'autre qui est dansée ici n'a pas d'autre point de départ que la demande et la confiance en quoi réside l'innocence du corps premier. Aller à la rencontre de cette danse, ce n'est pas s'engager dans le processus de saturation des significations qui perturbe une part importante de la danse contemporaine, un écueil où même la grande Pina Bausch s'est laissée prendre; c'est au contraire entreprendre le lent travail déconstructeur de la communauté des corps comme communauté brisée par le langage et retrouvée dans le geste archaïque de l'exposition et de la confiance. Un artiste qui parvient à ce stade est non seulement quelqu'un qui possède une vision du monde, ce que Daniel Léveillé élabore indubitablement dans son travail, mais le créateur d'une forme de vie. On peut se demander après s'être immergé dans ce spectacle ce que serait une éthique de la fragilité et de la confiance, et même si aucune réponse n'est disponible, on sait que ce ne peut être qu'une éthique du corps simple, dépouillé et prêt à la rencontre. Ce corps est encore sans visage, mais dans chacun de ses gestes l'humanité est au travail vers son salut.

GEORGES LEROUX

CURES D'ENFANCE de Laurence Kahn

Gallimard, « Tracés », nrf, 200 p.

LE CORPS MÊME de Christa Wolf

Récit traduit de l'allemand par A. Lance et R. Lance-Otterbein, Fayard, 194 p.

DANS l'univers de la psychanalyse, le corps, quel que soit son âge, renvoie toujours au corps de l'enfant qui appréhende le monde à partir de sa peau, de ses orifices, et de ses expériences de plaisir et de déplaisir. Mais qu'arrive-t-il quand le corps se révèle, dès l'origine, imparfait, quand son arrivée au monde est marquée de déficiences, d'infirmités, d'anomalies ou de maladies? Peu de choses sont écrites là-dessus. C'est un des mérites de Laurence Kahn d'en parler. Dans « Ce qu'on m'a fait à l'opération », elle expose la démarche thérapeutique entreprise avec une petite fille. Son texte suit le difficile cheminement intérieur que certains enfants ont à faire pour comprendre et accepter les malformations et pour s'expliquer les interventions médicales qui adviennent.

Le corps, premier support du *self*

Julie, huit ans, est en thérapie pour inhibition intellectuelle et difficultés scolaires. Une hydrocéphalie de naissance a nécessité des interventions rapides et successives pour permettre la dérivation du liquide. Successives, parce qu'il faut les refaire au fur et à mesure que l'enfant grandit. Or, à la suite d'une de ces opérations, alors qu'elle se regarde dans le miroir et voit sa tête rasée, Julie sombre dans la dépression; s'installe alors l'inhibition de penser. Que s'est-il passé? C'est précisément ce que Julie se demande. Et c'est aussi ce à quoi elle tente difficilement de répondre. C'est sur sa tête, dans sa tête, au sujet de sa tête, et donc de sa pensée, que se rassemblent, comme en un carrefour, les questions qu'elle se pose. Et la thérapeute qu'est Laurence Kahn est, elle aussi, aux prises avec la nécessité de penser. Penser ce qui se passe pour Julie. Penser ce qui se passe entre elles. Penser ce qui se passe pour elle avec l'enfant, à propos du corps de Julie. Laisser à Julie de l'espace pour penser.

Lors de ces moments d'impasse et d'énigme, le recours à la théorie psychanalytique s'impose. Winnicott est appelé en contrepoint avec un texte portant sur un enfant de neuf ans, l'iro, aux prises avec une malformation congénitale. Ce texte aide Khan à trouver la patience d'attendre, de mettre en suspens une interprétation hâtive

qui bloquerait l'horizon de la pensée. Il lui servira aussi d'appui pour affirmer que le corps est le fondement du *self*. Même un corps anormal est le premier support du *self*: « [...] au cours de la période formative, le *self* a reposé sur la base d'un corps qui était normal pour l'enfant. » C'est dans ce corps que s'ancre, que se niche la psyché de l'enfant; on pourrait parler du *body-self*. Ce corps est vécu comme *normal* en même temps qu'il ne l'est pas. Face à ce paradoxe, Kahn pose cette question importante: « Que revendique un enfant atteint de la malformation d'un organe? Qu'elle soit reconnue. [...] D'être reconnu et aimé tel qu'il est venu au monde. » Nul déni ou nulle banalisation comme solution. Reste à savoir ce que l'enfant fait, en lui-même, de cette situation. Et cela implique, bien sûr, le regard que la mère pose sur son enfant imparfait: « Certes l'amour de la mère doit être inconditionnel pour que l'enveloppe de ses soins soit tout d'abord parfaite, puis suffisamment bonne — c'est-à-dire graduellement imparfaite — et que l'enfant puisse ainsi exercer sa propre capacité créatrice dans le but de compenser cette inadéquation progressive. »

La malformation ou la maladie dans le corps de l'enfant devient pour lui, comme pour sa mère, le lieu même du défaut dans lequel s'engouffrent tous les manques, tous les reproches. Pour l'enfant, c'est surtout le lieu d'une question grave à laquelle il tente, à chaque âge, de répondre et de s'ajuster. Julie revient sans cesse sur son opération. Elle cherche des traces, des cicatrices sur sa peau, sur son crâne, derrière son oreille: que lui a-t-on fait? Une certaine terreur obture la réponse. De quoi a-t-elle peur? Qu'imagine-t-elle? Kahn se tourne alors vers Freud pour continuer son travail de pensée et son travail thérapeutique. La dimension du féminin semble prendre maintenant les devants après celle touchant l'adéquation maternelle: « [...] sous le coup d'un commandement du réel, l'anatomie trace un destin pour la pensée. » Les modifications anatomiques qu'apportaient les différentes opérations chirurgicales ont mené Julie à se construire des réponses. Ces opérations sont autant d'effractions qu'elle tente de comprendre. Elle conclut dramatiquement que, pendant l'opération, on lui a changé le cerveau; que ce n'est