

L'empreinte des Fatlam

Le concept de “l'ici et l'ailleurs” recouvre ce que Christine Roquet appelle “l'entre l'autre” dans son livre¹ sur les chorégraphes Héra Fattoumi et Eric Lamoureux. Afin de baliser les chemins que traversent les Fatlam, un couple de danseurs contemporains très familiers des “artistes transfuges”, focalisons leur écriture chorégraphique telle qu'elle emprunte au sentiment d'être “à deux pour une image”. D'abord, remarquons combien leur définition du lieu repose sur le paradoxe de la solitude vécue comme une sensation de n'être pas seul malgré l'impression d'isolement, d'enfermement, ou d'esseulement². Laissons venir ensuite ces génies qui nous accompagnent, demeurant en présence des uns des autres. Ainsi, ils construisent leur danse, à la force de cet imaginaire des “mille départs de muscles”³, nous introduisant avec délicatesse dans un méandreux espace temps mental chargé d'organismes dansants et dansés qui flirtent avec le mouvement de l'air. Comment les Fattoumi-Lamoureux dansent-ils l'entre l'autre ? Comment s'entrelacent-ils, accouchant d'une véritable poésie en acte, en déposant au creux de la mémoire rétinienne l'empreinte même des Fatlam ? C'est ce que nous aimerions

1

¹ Roquet Christine, *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*. Editions Atlantica-Séguier, 2009.

² Voir le duo fondateur des Fatlam intitulé *Husaïs* (1990) qui met en scène un couple soumis aux aléas et aux vicissitudes que peut infliger le non-dit, torture du silence en exergue dans l'épaisseur de la vie à deux, un homme et une femme constitués en cellule, le Un, par le dialogue des différences qui s'aimantent et s'influencent à la mesure du Même et de l'Autre.

³ Christine Roquet mentionne le geste sportif détourné à l'œuvre dans le processus d'écriture chorégraphique : « Bien évidemment, *1000 départs de muscles* [2007] semble venir immédiatement à l'esprit de qui voudrait illustrer d'un exemple simple la force de cet imaginaire sportif puisque le propos de la pièce lui est directement lié. (...) Le geste sportif, et surtout celui des sports collectifs, sera pour [Eric Lamoureux] le ferment d'une relation ludique avec l'espace et avec l'autre [conçus conjointement comme un] “espace de jeu en perpétuel mouvement, [où] Il faut déjouer les trajectoires anticipées par l'adversaire”, précise-t-il. Sur le stade comme sur scène ou dans l'atelier de danse, [le jeu repose sur] un regard périphérique [au moyen duquel] on se jette, on s'élanche dans l'espace, explique Christine Roquet, même si c'est pour y retrouver très vite le sol et s'en arracher de nouveau. » (*ibidem*, 106).

aborder en ces pages, au regard de la poétique de la danse contemporaine⁴ dont l'histoire⁵ montre qu'elle est proche des arts performatifs qui transcendent le geste sportif.

A la rentrée 2009, est annoncée leur prochaine création, *Just to dance*, qui sera présentée les 14 et 15 janvier 2010 à l'Espace des Arts de la Scène Nationale de Chalon-sur-Saône, puis donnée les 17 et 18 mars 2010 au Théâtre de Caen. La brochure de la compagnie, *L'ici et l'ailleurs cncbn*, rappelle en ses points biographiques quelques éléments relatifs aux grandes orientations esthétiques des Fatlam :

« En 2004, Héra Fattoumi et Eric Lamoureux prennent la direction du Centre Chorégraphique National de Caen/Basse-Normandie (CCNC/BN) autour d'un ambitieux projet de lieu ouvert aux poétiques du divers : l'ici et l'ailleurs. Vaste et dense, il y est question, au travers de l'art chorégraphique, d'enrichir notre rapport au monde grâce aux expériences sensibles suscitées par la découverte d'artistes "venus d'ailleurs". »

L'enjeu consiste donc à ouvrir les lieux, les espaces, les frontières, et cela s'exprime artistiquement comme *Just to dance* l'esquissera, par l'éclatement du sujet dissous dans le groupe et par le décloisement des pratiques, l'onde vocale et charnelle du chant et de la danse concourant à nourrir le regard tel un ombilic. Les Fatlam portent l'action scénique au travers de corps toujours en mouvements, dynamiques, toniques, en rappel, entre ciel et terre, rebondissant comme des ballons, comme une balle qui symboliserait, selon Roger Caillois⁶, le soleil. Héritée de la culture

⁴ Louppe Laurence, « En esthétique de la danse, la valeur du spectacle « réussi » est souvent secondaire à côté de l'éclat perdu qui traverse comme un météorite un moment de danse, portant la décharge de ce qui a été touché dans les corps du danseur et du spectateur. Nous sommes tous en quête de ces moments stellaires. Et du trait ineffaçable dont ils marquent notre histoire, à la mesure de la fugacité insaisissable de leur passage. Je plaide pour la poétique de ces résonances transsubjectives. » *Poétique de la danse contemporaine*. Collection « La pensée du Mouvement », Editions Contredanse, Bruxelles, 1997, réédité dans *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, éditions Contredanse, Bruxelles, 2007.

⁵ Ginot Isabelle, *La Danse au XXe siècle*. Editions Bordas, 1995.

⁶ Caillois Roger (1950), *L'homme et le sacré*. Editions Gallimard, Collection Idées, 1980.

physique, corporelle et sportive, la gestuelle des Fattoumi-Lamoureux exalte les points d'appui et d'ancrage qui font danser avec le sol, en rampant, en faisant des roulés-boulés-couchés, des roulades, des étirements croisés en étoile de mer *rock 'n'roll* et acrobatiques, athlétiques, et à la fois, si ressentis ! Dans un effort soutenu et dosé, comme chez Eric Lamoureux, le jeu progresse à la force d'un imaginaire sportif ; chez Héra Fattoumi, c'est la disponibilité des sens et l'état de repos vivace qui frappe avant tout. Christine Roquet évoque le travail du troisième œil qui équivaldrait la conscience des choses, la présence et l'être au monde découlant de l'acuité d'un regard intérieur, ainsi que du regard périphérique. Donnant corps à l'intériorité, à l'espace des sentiments dérobés, les Fatlam interrogent bien autrement les rapports amoureux, à la lumière de « la trajectoire d'une image lancée à sa propre et omniprésente poursuite », à la lumière donc de ce que René Char désigne comme approchant la gravité des forces, le poids des présences, l'union des contraires, l'attraction d'Eros et de Thanatos au travers des marques du désir, du plaisir et de l'amour. S'appropriant par le mouvement corporel la dualité pensée comme une tentative d'atteindre l'âme sœur, la danse des Fattoumi-Lamoureux explore le sensuel et la suavité du geste qui reste et demeure la poésie de la main, telle la caresse du regard sur la peau. Par le dépassement de soi, et aussi par la domination de ses pulsions grâce au travail des corps performants, par ce que Nietzsche nomme une divination des instincts et qui présage de ce que Freud identifiera par la sublimation des pulsions, cette culture chorégraphique des Fattoumi-Lamoureux expérimente l'accroissement du sentiment de puissance où s'affrontent, pour finalement s'équilibrer, Dionysos et Apollon, l'animalité et la spiritualité des êtres humains qui se reflètent les uns dans les autres, dans l'entre l'autre dansant qui est toujours plus de jouissance du fait de l'actualisation des interdits. Ce que réveille et stimule l'empreinte des Fatlam à l'envi, par compensation à l'ère du vide.

Et puisqu'en suivant la frontière, selon le précepte deleuzien, en longeant la surface depuis laquelle on passe des corps à l'incorporel, il va sans dire que le

langage de la danse fait chanter le sexe des anges plus sûrement que n'importe quelle autre voie, *Just to dance*, comme une dernière fois où l'on tomberait en amour pour ne pas s'en relever, de sa chute, et comme du plus doux des p ch s de chair, s'aimer, et ainsi rester à l'autre uni, comme enveloppé du souffle radiant de son incarnat, préfigure l'esthétique même de ce couple terrible que forment les danseurs chorégraphes H la Fattoumi et Eric Lamoureux.

*

Sublimant le vivant, le corps qui danse ne subsume-t-il rien que du sidérant en soi, comme des remords et des regrets ? Pièce de H la Fattoumi et Eric Lamoureux chorégraphiée en janvier 2010, voyons en quoi *Just to dance* répond au besoin d'aimer et d'être aimé.

Avec la danse, la démonstration se fait qu'il est concrètement possible de s'accorder les uns aux autres juste en mesure, certes, mais dans une dynamique comprise sous l'angle d'une métaphore, le jeu dans  venant à bon escient transcender, pallier les mots qui sont insuffisants pour traduire les sentiments extrêmes comme la joie et le mal de vivre. Mourir d'aimer par exemple, invite à renaître en sublimant le vivant grâce à la mystique du corps qui danse, lequel ne subsume rien d'autre en soi que du sidérant... Alors ce corps dansant, que n'arrive-t-il jamais à compenser notre impuissance, ni non plus à contenter notre soif de vivre ?! C'est comme si l'on s'exerçait soi-même, spectateurs et danseurs, par substitution de corps à corps et de personnes, à actualiser ses rêves, à lutter contre la fatalité, à vaincre l'unique certitude absolue – la disparition, se jurant à la vie, à la mort, le "la"... ainsi que pour défier le vide qui ne sonne pas nécessairement creux, ou bien ainsi que pour exécuter le néant, à la face du monde, afin d'en repousser aux lendemains la peur panique, du rien.

4

Pourtant, il existe bel et bien partout des hommes pour espérer ici des jours meilleurs, se projetant dans un Eldorado, et ce faisant, s'agrippant aux franges de pouvoirs qu'ils s'inventent et dont la consistance peut laisser dubitatif ou perplexe. A travers *Just to dance*, Héra Fattoumi et Eric Lamoureux ne prétendent pas engager, mais ils induisent une dialectique⁷ traitant d'un phénomène de société crucial dans le monde contemporain du troisième millénaire naissant. Ils évoquent par les images tant visuelles que sonores, chorégraphiques et toute musicales aussi, des problématiques relatives au choc des cultures, relatives aussi au thème de la globalisation, du poids du néo-libéralisme, des inégalités de la mondialisation, de la vie moderne, de l'avenir de l'humanité, etc. ; la danse au pluriel chez les Fatlam – elle l'est nécessairement puisqu'ils sont deux à chorégrapier – prévalant sur une quelconque forme unificatrice, bien qu'embryonnaire et déterminée toutefois. Cette vie des hommes qu'ils dépeignent, c'est la nôtre néanmoins, à nous qui la découvrons, occidentaux, et qui nous y retrouvons ! Ils passent, interpellant notre regard, un miroir sur le temps présent... Ainsi, nous parlent-ils donc d'eux-mêmes et de nous à la fois, dans un rapport d'égalité et de prise de conscience mutuelle et de réciprocité. S'il s'agit de l'avenir des humanités esquissé dans cette pièce, alors, comment nous apparaît-il ? Sans glisser cependant dans la prophétie, laissent-ils penser qu'il y en aura un, un avenir pour tous, à part égale pour tout le monde sur cette planète ? La dimension prophétique de la pièce pouvant transparaître alors sensiblement dans les tableaux en ouverture et au final, efforçons-nous maintenant, comme le requiert Patrice Pavis⁸ à propos du théâtre, de décrire la forme poétique de cette écriture chorégraphique, si particulière, spécifique et singulière.

5

⁷ Vilain Pierre, *Les chrétiens et la mondialisation* (présentation de Michel Cool). Ed. Desclée de Brouwer, 2002.

« Au peuple innombrable des exclus qui convoque à l'espérance. »

⁸ Pavis Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal, Presses de l'université de Québec, 1976. Dans cet ouvrage, l'auteur étudie la représentation scénique en tant que forme de codification spécifique du réel.

Patrice Pavis souligne la force évocatrice de la pièce dramaturgique du fait de son champ sémiotique ouvert. Il y appréhende son pouvoir de signalisation transformante de tous les autres codes. Ainsi s'appuie-t-il sur des concepts opératoires en linguistique et en sémiologie de la langue. Il se réfère notamment à Saussure quand il transpose la dualité [parole – langue] dans le binôme [message – code]. Il se rapporte à Pierce aussi quand il utilise la triade du signe [indice, icône, symbole]. Il renvoie à Barthes quand il déplace le code des connotations en un code idéologique. Il s'inspire de Morris quand il traite des mécanismes des signes théâtraux analysés

Quelle en est la cohésion ?

*

Deux temps, l'incipit et la conclusion, enserrent la danse tout d'abord par une lumière sombre et ténébreuse en clair-obscur, au début, tombant sur des formes hybrides ; puis, à la fin, dans un climat tout opposé baignant des corps érectiles et guerriers en butte contre l'invisible que matérialise la souillure d'une pluie de charbon.

Au commencement, quand cette étrange luminescence s'écoule au-dessus des dos recourbés de silhouettes mi humaines, mi animales qui galopent à quatre pattes, par groupe de neuf, après d'ailleurs on ne sait quoi mais qui ressemble nonobstant à un centre fuyant, mobile et décalé, on se demande de quelle nature est la force d'attraction qui fait se déplacer le groupe latéralement sur le plateau tout entier. Au terme de l'action, en conclusion et à l'inverse de l'incipit, neuf silhouettes érigées en muses se redressent toutes combatives, toujours, héroïques et rayonnantes, martiales. Ces neufs figures de proue appréhendent l'espace agonistique depuis leur station debout. Elles le font en tant que sujets, individuels mais collectifs aussi, individu s et sexués, qu'elles sont devenues petit à petit durant le déroulement du spectacle, s'escrimant avec un certain stoïcisme contre une pluie battante, noire et souillée qui les assaille de toutes parts. Agitant leurs bras étendus comme des moulinets, avec énergie, en synergie, et jusqu'à disparition – c'est-à-dire :  puisement, la chute de la pièce s'installe. Fin du programme. A présent, regardons depuis cette description le rapport symbolique entre l'œuvre – *Just to*

6

sous l'angle sémantique, syntaxique ou pragmatique. Patrice Pavis n'écarte pas le délicat problème de la référence, mais ce n'est qu'au terme de son étude qu'il interroge et pose l'hypothèse du rapport symbolique entre l'œuvre et le milieu. Il emprunte à Artaud l'idée que la mise en scène est un tout autonome, qui n'est pas un simple degré, dit-il, de réfraction d'un texte sur la scène. De plus, il mentionne que les éléments théâtraux se combinent, aucun des signes verbaux, gestuels, sonores, visuels, sensitifs et autres, n'étant purement iconique, indiciel, ou symbolique, tout se jouant sur la prédominance de l'un ou l'autre.

dance, et sa référence – la société des années 2000. Mais au préalable, convenons du fait que chacun peut espérer, encore, respirer librement et gratuitement. Cependant, est-ce le même air pour tout un chacun sur cette terre ? Au même titre que l'eau qui devrait être un bien universel, vital et nécessaire, mais ne l'est pas, bientôt matière et espace ne se rétréciront-ils pas au point de réduire les êtres humains et toutes les créatures à l'état de monades, animés par la prédation et aussi par la barbarie ? C'est le présupposé de *Just to dance* au travers duquel l'on est tenté d'envisager une critique de société en même temps qu'un certain questionnement d'ordre ontologique, s'il en est.

Just to dance dévide un discours chorégraphique, interrogatif et implicite, sur ce à quoi renvoie le sentiment de toute-puissance, et ce par quoi tient cet élan intérieur – principe totalisant que celui d'être glorieux, et jouissance ainsi à s'éprouver à l'instar d'un dieu, d'une idole, d'un héros, ou d'un surhomme... En l'occurrence, Héra Fattoumi et Eric Lamoureux posent le problème de la vie ensemble. Ils nous exposent et nous transposent dans une sorte d'enclos qui se referme sur lui-même, qui se rapetisse et se replie. Considéré en conscience à bonne distance et avec gentillesse et courtoisie, ce mode d'existence (en tant que modèle qu'il ne se propose pas d'être *a priori* mais qu'il peut devenir *a fortiori*) ne devrait-il pas nous rendre plus vivants à nous-mêmes, attendu que ses répercussions en nous conduisent à prendre en main le sentiment de notre finitude, notre propre mort, et à reconnaître intimement les traits du Dasein⁹ ? En quête de complétude

7

⁹ Le Dasein, concept défini par Martin Heidegger dans *Etre et temps* (1927). Partant du postulat de Nietzsche que « Dieu est mort », le nihilisme questionne l'avenir de l'humanité depuis le crépuscule des idoles et du dernier homme. Dans cette vision apocalyptique du monde, l'ontologie retourne le déni de l'Être et l'oubli de l'Être en le renversant au moyen d'un mode de pensée ou d'une épistémè volontariste. Aussi interroge-t-il le Dasein en termes de volonté de puissance en crise, dans la mesure où l'individu humain trouve son échelle dans l'être – au – monde, inséparable de l'être – là (le Dasein se découvrant dans sa finitude, l'être – pour – la – mort, qui est à la fois néant et déréliction, soit état d'abandon et de solitude morale complète). Ainsi, avant que ne s'opère l'individuation garantie par le processus réflexif de la conscience – qui est renversement et retournement de l'intériorité (cette volonté de puissance dont parle Nietzsche) agissante sur le cours des choses, l'homme dépend concrètement de la communauté où il baigne. C'est ce que mettent en scène les Fattoumi Lamoureux dans une perspective philosophique qu'il conviendrait de déterminer (courant de pensée plutôt proche d'Héraclite ou bien plutôt du côté de Parménide ; saisis entre deux conceptions des choses,

probablement, le danseur en synesthésie concertée et concertante avec le spectateur, renaît à chaque pas qu'il accomplit, la poétique de la disparition¹⁰ lui révélant non pas son essence, mais son hypostase. En ceci son mystère, en cela sa magie. Par le dévoilement occasionné, grâce au corps qui danse, lequel – disait Mallarmé¹¹ à propos de la ballerine – est avant tout une idée incarnée, une action

travaillées de l'intérieur soit par le principe d'unité, soit par celui d'altérité, avec l'écart de la ressemblance dissemblance, et de la différence que résout, sur le plan spirituel, la théologie de l'icône – alors pris, en effet, dans la tentation d'une part de comprendre l'être en soi en dehors du temps, ou dans la propension d'autre part, à l'entendre comme un phénomène, comme quelque chose d'indéfinissable puisque de pris dans un mouvement en mutation perpétuelle).

¹⁰ Virilio Paul (1980), *Esthétique de la disparition*. Ed. Galilée, 1989 (« Ce monde tel que nous le voyons est en train de passer. » Paul de Tarse). A la *Genèse* « commence alors le cycle d'une humanité vouée moins à la mort qu'à la disparition, c'est-à-dire à l'expulsion de l'univers où elle vivait, cela s'accomplissant d'abord comme un phénomène de conscience. En effet, l'expulsion physique du Paradis Terrestre est précédée d'un brutal dérèglement de la vision qui change complètement les apparences du monde vécu par le couple : les yeux s'ouvrent, ils voient qu'ils sont nus, ils couvrent leur nudité, ils cherchent à se dissimuler, à se dérober au regard de Dieu. Il y a là une succession étonnante de phénomènes visuels et non pas, comme on s'est plu à le répéter, une innovation sexuelle. En fait, la séduction, le conduire à l'écart du *seducere*, prend ici une dimension cosmodynamique, la séduction est un rite de passage d'un univers à l'autre qui implique un grand départ commun pour l'humanité, le début d'une navigation des corps et des sens de quelque chose d'immuable vers un autre département du Temps, un espace – temps essentiellement différent puisque ressenti comme instable, mobile, conductible, transformable, comme la création d'un second univers dépendant entièrement de ce rite de passage initial. La mise à l'écart de la séduction est donc précisément inscrite dans la dynamique du monde et la femme n'y est pas possessive, possédée ou possédante, mais attirante, cette forme d'attraction est en fait gravitation, pesanteur universelle, *axis mundi*. Maîtresse du passage, elle a jusqu'ici effectivement organisé tout ce qui est vitesse ; tout ce qui a part au mouvement de la vie des hommes s'inscrit en elle ou entre en concurrence avec elle. (...) Le mouvement solitaire du *seducere* ou l'accouplement sexuel nécessitant la mise en mouvement solidaire, le couple est aussi attelage, constitution d'un effet d'entraînement commun, sorte de véhicule à deux places, impliquant comme troisième partenaire le corps territorial.

Dans l'épisode de la *Genèse*, on observe que l'accomplissement du rite de passage d'un univers à l'autre provoque non seulement une métamorphose de la vue mais une dissimulation immédiate, un camouflage prudent des corps. On peut rappeler ici la réflexion d'Hannah Arendt : la terreur est l'accomplissement de la loi du mouvement. » pp. 86-88.

¹¹ « Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait de ballet !

A savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction (...) La danse est ailes, il s'agit d'oiseaux et de départs en l'à-jamais, des retours vibrants comme flèche (...) L'effort d'imagination pour trouver ces similitudes ne s'annonce pas ardu (...) Leurre ! (...) une jolie incarnation des ramiers en l'humanité mimique ou dansante des protagonistes. (...) dans la profondeur et d'un juste goût. L'un des amants à l'autre les montre puis soi-même, langage initial, comparaison. (...) Enfants, les voici oiseaux, ou le contraire, d'oiseaux enfants, selon qu'on veut comprendre l'échange dont toujours et dès lors, lui et elle, devraient exprimer le double jeu : peut-être, toute l'aventure de la différence sexuelle ! Or je cesserai de m'élever à aucune considération, que suggère le Ballet, adjuvent et le paradis de toute spiritualité, parce qu'après cet ingénu prélude, rien n'a lieu, sauf la perfection des exécutants, qui vaille un instant d'arrière-exercice du regard, rien...Fastidieux de mettre le doigt sur l'inanité quelconque issue d'un capricieux motif premier. Ici la fuite du vagabond, laquelle prêtait, du moins, à cette espèce d'extatique impuissance à disparaître qui délicieusement attache aux planchers la danseuse ; puis quand viendra (...) l'heure poignante

restreinte, un symbole, une métaphore, par le spectacle de la danse notamment se renouvelle le bonheur de vivre en communion, sinon en communauté (d'esprit). Le phénomène du regard, semblable à l'épiphanie qui « donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible », transfigure les personnes en présence à mesure que l'œil¹² épouse le mouvement. En filigrane, *Just to dance* établit des jeux tactiques et tactiles de séduction, stratégies choisies pour conquérir l'espace de l'autre et pour prendre corps en le subsumant, perçu donc dans un corps global qui serait une vision du monde à venir. C'est par le plaisir de jouer avec l'objet du désir que l'action progresse. Un rien sidérant... ce par quoi le manque me force à agir ; le sein – par lequel je me rappelle le goût du bonheur et le sens du toucher ; le vide – par l'absence qui m'incline au saut de l'ange ; la perte – qui me permet d'advenir à moi-même en devenant quelque chose ; le dépassement de soi – par lequel je deviens quelqu'un à mes propres yeux. Ensuite : désirer. Et puis, surtout : aimer.

9

De la sorte, les Fattoumi Lamoureux ne manquent pas d'interroger l'utopie. Ils posent la question existentielle de l'être et du néant¹³ à travers la représentation théâtrale du délire, au point culminant de la pièce, c'est-à-dire au milieu du spectacle tout carnavalesque d'une fête où chacun se travestit en baissant pavillon vis-à-vis de la pudeur, en exhibant les sentiments – maquillés outrageusement, disait Serge Gainsbourg, à travers aussi l'orchésalité et l'orchestique de la fuite en avant, de la fuite du temps, dans la prémonition du divin, ou tout au moins dans l'impression

(...) et que les déchirés [les Deux Pigeons s'aimant d'amour tendre] s'uniront : ce sera... comme si la chose se passait, madame ou monsieur, chez l'un de vous avec quelque baiser très indifférent en art ; toute la Danse n'étant de cet acte que la mystérieuse interprétation sacrée. (...) il faut que virtuose sans pair à l'intermède du divertissement (...) l'émerveillante Mademoiselle Mauri résume le sujet par sa divination mêlée d'animalité trouble et pure (...) ainsi [qu'] elle invite, avec deux doigts, un pli frémissant de sa jupe et simule une impatience de plumes vers l'idée. (...) La Danse figure le caprice à l'essor rythmique [avec équations] or la forme humaine dans sa plus excessive mobilité, ou vrai développement, ne les peut transgresser, en tant, je le sais, qu'incorporation visuelle de l'idée (...) Que peut signifier ceci [?] Oui, celle-là [inconsciente révélatrice] par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. » Mallarmé Stéphane (1887), *Crayonné au théâtre "Ballets"*, Ed. Librairie Gallimard, NRF. Bibl. de la Pléiade, 1945, 1956, p. 304-307.

¹² Merleau-Ponty Maurice (1964), *L'Œil et l'Esprit*, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 1985, p. 27.

¹³ Sartre Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, 1943.

spéculaire du passé, du futur, du présent. *Just to dance* profile un avenir qui se joue maintenant. Mais celui-ci reste bel et bien à être imaginé par nos soins, peut-être à l'image et à la ressemblance de ces danseurs, interprètes et actants des Fatlam, saisis et stylisés dans l'instant et à l'instinct, avec l'intuition du processus de la mémoire au gré du quelque chose et d'un je ne sais quoi, le corps dansant, qui va en acte et en puissance.

En proie à l'impossible, toujours prêts à répondre aux mots et aux choses, ces corps chor graphis s tiennent lieu de garde-fou, de remparts contre l'éclatement du sujet, contre la relativité, l'atomisation, la dissolution, l'anéantissement et surtout, contre la désubstantialisation que nourrit l'absurde, le grotesque. "Appel aux vivants"¹⁴, dans "l'hymne de l'univers"¹⁵ ; qu'en est-il du sublime, sinon du sentiment de beauté ? Réalités humaines à l'état brut que génère le sentiment d'urgence : est-ce là toute la danse contemporaine ?

10

Loin, très loin d'une vision et d'un ordonnancement classiques des choses, en tant que spectacle de danse et de divertissement qu'il est peut-être, comme l'indique incidemment le titre, "juste danser", *Just to dance* se doit-il en outre au rêve, à la rêverie, à la villégiature ? Partir. Décoller. Atteindre des sommets ! Mais non, vraisemblablement pas de 7^e ciel au vu de la progression générale de cette chorégraphie, plus acide et cinglante qu'elle n'en a l'air. Aussi la cohésion de la pièce réside-t-elle dans le hiatus entre la gravité de l'argument et la légèreté de la danse. Tout en paradoxes, les danseurs cultivent des allures de décontraction affichée, s'adonnant même parfois à des scènes de frivolités affriolantes et affolantes où l'inconséquence fr le la provocation sans aller pour autant dans l'obscène ni dans le pornographique, ce qui pourrait survenir pourtant aisément

¹⁴ Garaudy Roger, *Appel aux vivants*, Ed. du Seuil, 1979.

¹⁵ Teilhard de Chardin Pierre, *Hymne de l'Univers*, Ed. du Seuil, 1961.

quelquefois comme, par exemple, durant la simulation d'une *sex party*. Or, quoi qu'il en soit, *Just to dance* travaille le regard sur le mode baudelairien, composant son propre bouquet de fleurs du mal, et insufflant aux choses une invitation au voyage que favorise bien évidemment la splendeur de ces visages, venus d'horizons multiples et si riches dans leur diversité, l'hétérogénéité des artistes choisis étant aiguisée par chacun des trois grands types humains, stigmates provenant d'origines différentes, pour trois d'entre les neufs d'Europe, pour trois autres d'Afrique noire, et pour trois enfin venus d'Asie, neuf sujets auxquels deux autres en scène s'ajoutent, une chanteuse blonde française et un guitariste métisse maghrébin. Ces couleurs du monde sont en somme convoquées, et déclinent leur identité géoculturelle pour le plaisir du texte et pour l'effet de surprise aussi, le jeu des différences et la correspondance des singularités qu'offrent ces humanités revendiquées comme telles, prennent possession de l'espace public – la scène théâtrale, devenue tribune, et quasiment sur les intonations d'un slogan, les Fatlam revendiquant ainsi le droit à l'altérité et à la complémentarité, tant à l'affiche que sur les planches !

11

Ainsi donc, imaginer sa vie en imageant la vie au moyen d'un album photo animé. Répondre par ce biais au devoir de mémoire qui semble être une véritable vocation pour les artistes danseurs tout comme pour les artistes plasticiens, qui plongent dans ce puits de la connaissance, le sensible, l'impensé, le corps, afin que s'incarne au-delà des mots dans les gestes l'en soi. De prime abord, le mélange des couleurs de peau accentue l'effet de *melting pot* que sous-tend l'argument au préalable arqué sur des interrogations d'ordre politique, désireuses d'aborder les questions de mondialité et d'humanités, en réponse aux effets et conséquences de la mondialisation et de l'impérialisme contemporain. Enjeu d'ordre idéologique également au moyen de l'action chorégraphique qui cependant démarre sur un registre neutre, sans polémique revendiquée ni explicite. Les ombres anonymes ne sont nullement insignifiantes, bien au contraire, car elles cristallisent un état de

corps qui retient notre intérêt. Ces formes indéterminées bougent, effectivement, en formation centrée et circonscrite par des petits bataillons bien organisés et volontaristes. Systématiquement, la figure se reforme, parce qu'elle possède une mémoire de forme au-delà de toute empreinte. L'intelligence des formes et de la matière vivantes, c'est ce qu'étale ce premier tableau, introduction chorégraphique qui nous montre des humanoïdes parcourant de loin en loin et de long en large un territoire désertique. Au profil flou et concentrique, la sphère baigne en premier lieu dans un temps comparable à la naissance du monde, à peine sorti du chaos informe. L'action reçoit un éclairage faible, un peu terne et grisâtre, plutôt obscur et ténébreux, mais marbré par endroit plus soutenu, relevé d'un clair-obscur sensible cependant. Néanmoins, ces points agglutinés se diluent et se recentrent toujours systématiquement, nous imprégnant d'une sensation de flottement presque onirique, ou d'intangible en dépit de l'économie de moyens scéniques et scénographiques. L'action théâtrale fonctionnant sur les ressorts du suspens, du conte fantastique à peine chuchoté et qui ne débiterait pas tout à fait par le rituel "il était une fois"... Toutes ces formes mobiles paraissent s'attacher à gommer les particularismes. Car ici, dans le noir, ou la pénombre, on n'y voit rien, ou pas grand-chose... , dirait-on, l'écueil, le risque à éviter étant d'afficher une lecture physiognomonique des corps électifs en représentation au travers de ces neufs danseurs, emblématiques de leur milieu anthropologique (et non pas tant non plus de leur "race", de leurs racines, de leur sang, ni de leur histoire ; ce que ne veulent traiter comme tel ni Héra Fattoumi, ni Eric Lamoureux).

12

Puis lorsque l'éclairage se met à monter en puissance, les spécificités gagnent alors aussi en intensité, d'autant que le cercle s'organise autour d'un "jam" ou d'un "bœuf" comme en jazz – forme musicale dansée toute choisie pour laisser libre cours à sa personnalité, en harmonique avec les singularités alentours des divers membres de la troupe rassemblés qui soutiennent et supportent par leur élan et leur attention le soliste, en lien avec lui, à l'écoute de "l'entre l'autre" et livré aux autres

dans un état symbiotique de disponibilité totale et de concentration qui ne l'est pas moins, extrême. Mais en prémices, une question s'impose à nous : comment la cohésion du groupe va-t-elle donc prendre corps ? Très vite, il semble que ce soit la gestuelle qui soit désignée en recours, et qui survienne au secours de cette recherche du un, de l'unique, de l'unicité, au travers du fin maillage que constitue l'unité de sens composée des colorations multiples, diverses et variées, restituant l'ici et l'ailleurs en présence des uns des autres ainsi. Dès lors, il semble que ce soit par le corps dansant que la cohérence du propos chorégraphique prenne forme. Chacun s'élançant à la vue de tous et sans retenue, défiant tant le regard que l'œil. Témoin privilégié, le public assiste à la naissance d'une cellule familiale, quelque peu composite certes, mais aussi éclectique que sympathique de par sa variété même. Le sentiment d'union passant de corps à corps se fait jour pourtant, d'où l'impression d'assister à la construction d'un projet de vie participative, conçue, élaborée en commun, non pas exactement sur le mode d'une tribu, mais plutôt sur le principe d'une communauté qui s'ingénierait à équivaloir une terre des hommes... Témoin électif, le spectateur découvre enfin progressivement le jeu de chacun des neuf rôles, auxquels deux autres se sont adjoints subtilement par le grain de la voix, la présence musicale étant certainement tenue mais décisive dans l'action dansée lorsqu'elle émerge, car il s'est agi de temps à autre dans le déroulement du spectacle de permettre la rencontre entre les danseurs, entre les danseurs et les musiciens, de faire entrer dans la danse une part de la musique, et ce inversement aussi. Cette sensation d'unité arrivant à point nommé, à mesure que la tension monte. Telle l'extatique chair du sentiment amoureux qui dépersonnalise, fondant l'univers.

Face aux circonvolutions dansées et dansantes de *Just to dance*, je me laisse prendre imperceptiblement au jeu des illuminations de désirs par-delà les plaisirs, captée par ces corps dansants dans le chas d'une aiguille en quête "de paradis promis ayant l'enfer pour issue", chanterait encore Charles Aznavour. Et seulement, je songe au sens de l'amour.

Revenant au slogan circonstancié “faîtes l’amour, pas la guerre”, remontent en soi cette image notamment, qui est tout autant un état de corps : s’abandonner au flux, à la migration des âmes en partance. Alors des questions d’ordre mystique reprennent de plus belle, et je m’interroge sur ce que c’est que d’aimer. Les regardant, et me fortifiant d’eux-mêmes, je vois ces danseurs qui nous proposent des conceptions du bonheur, pareilles à des prises de vue sur les joies libertines des accords, ou sur des plus graves et intenses pour d’autres, mêlant comme dans un baiser la passion enfiévrée et la vive flamme d’amour. Ainsi donc, la chair conquiert son espace propre sur les traces de la danse en général, et davantage même sur les planches du théâtre où l’on exécute des figures toute subsumées car sidérantes. Le corps aimant, le corps de chair, dansant l’amour qui n’est pas toujours assignable aux désirs ni aux plaisirs, accueille l’autre comme une grâce, en y répondant par des influx et une déflagration respirée en symbiose avec son milieu et son environnement. Tout en s’étonnant de lui, le corps dansant s’émerveille des caresses de l’air qu’il déplace sous son passage, dans le poids de son propre souffle et dans celui de son double, complice, amant, partenaire tout à la fois. Ici, ce que réalisent les performers par l’attention mutuellement accordée, par l’écoute qu’ils se portent les uns aux autres au gré d’une danse de la proximité, du dos et de la peau en éveil, c’est une forme de danse contact, éminemment sensible et humaine, sensuelle et sensitive. Effectivement, les interprètes de *Just to dance* font bel et bien la démonstration d’une société en mouvement qui s’invente grâce au jeu co-construit des interactions. Et de nouveau, l’on est enclin à s’interroger et à se demander en vérité ceci : comment je m’enrichis de toi, et comment toi-même tu te nourris de moi ? A cette interrogation, les danseurs semblent répondre, comme s’ils triomphaient d’un nœud coulissant duquel s’échapperait et s’entrouvrirait la force de rêver sa vie en s’y tenant, comme tout contre une idée¹⁶.

¹⁶ « Il doit, non pas raconter sa vie telle qu’il l’a vécue, mais telle qu’il la racontera. Autrement dit, que le portrait de lui, que sera sa vie, s’identifie au portrait idéal qu’il souhaite, et, plus simplement, qu’il soit tel qu’il se veut. » André Gide, *Journal I : 1887-1925*, Ed. Eric Marty, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1996, p. 149.

Ainsi qu'une danse percluse de pesanteurs mais résolument sidérante, inconsolable, se consumant peu à peu toute entière d'avoir perdu la vive flamme d'amour, son étoile, la personne qui danse lutte d'abord et en première instance contre elle-même, contre sa gravité, sa finitude, en quête de complétude contre le vacarme du monde qui éloigne de l'être vrai, pense Kierkegaard, en butte contre le regret, contre le désespoir de n'avoir pu retenir l'astre, piégé par la disparition magistrale qui fait pâlir l'être – là...

Si en philosophie l'essence la plus intime de l'être est volonté de puissance, alors que l'amour prévaut sur toute autre unité de sens dans l'ordre de la religiosité monothéiste, peut-on ajouter après Nietzsche qu'elle, la vérité du sujet, se réduit au principe de désir ? Dans ce cas, qu'en serait-il du sentiment corollaire de l'amour – passion qui nous emplit d'infini, de plein, de vide, et qui nous trempe en présence de nous-mêmes dans une controverse quasi christique ? Oscillant entre le profane et le sacré, Antonin Artaud quant à lui place le corps au croisement des vicissitudes, d'où l'idée qu'il recèle sa part de dionysiaque en effet, procédant du tragique, participant d'une force d'attraction irrésolue que l'Eden – et après, le jardin des délices, exerce sur notre condition sensible tout en l'obsédant. Mais en l'espèce, que penser aussi de cette forme de dégoût de soi, du corps, qui n'est que mépris et rejet du désir autant que déni de l'amour, mise en doute de notre état en puissance et en acte d'hommes désirants tout autant que aimants ? Qu'en dire ? Parce que la chair est faillible, selon les Textes, elle tient ses promesses – vouée aux paradis retrouvés, certes, mais le plus souvent en abyme. Or, de cette défiance vis-à-vis du corps (que d'aucuns soupçonnent d'être le seuil précipitant dans un point de non retour tel que l'amour passion, l'amour fou, n'en puisse rien dire, ni rien faire non plus) : qu'en penser ? A l'écoute de ces corps en élévation, les corps dansants charnels, tout en amour désirant, désiré, cette mythologie mystico-religieuse centrée sur le corps glorieux inspire véritablement un pan de la culture chorégraphique occidentale, que

voudraient récuser les tenants d'une vision mortifère. Remontons la pensée d'Artaud à propos du champ de guerre qu'est le corps, destiné au comble des vanités, à sa perdition, mais aussi à sa rédemption, puisque de l'état d'anéantissement, il sera ensuite sauvé par la parousie qui, selon l'*Apocalypse*, l'appellera   renaître dans la résurrection qu'Antonin Artaud invoque d'ailleurs. Ainsi, les clameurs de la liberté conjurent l'idée eschatologique de notre fin dernière. Echappant à l'idée de la mort en en d niant la réalité, refoulant ses contradictions et les contrariétés par angoisse du temps qui passe, *Just to dance* ne fait faire qu'une seule chose pour oublier le mal de vivre, ou du moins ne donne-t-il en représentation qu'une seule et unique chose : juste danser. Ne danser que pour une raison : s'entraîner à la guerre, apprendre la lutte, la résistance, l'endurance, l'agilité, le combat, la séduction, le pouvoir. Et comme pour s'exécuter à la face du néant, le repousser en comblant le vide avec son corps virtuose et ses virtualités, sinon ses chimères et fantasmagories ! Pourtant, systématiquement, l'homme se raccroche à ses illusions en feignant d'ignorer l'inévitable : sa disparition ; ce que la danse conjure et conjugue. Jamais aussi vivant que lorsqu'on prend en main sa mort prochaine, à travers – répétons-le – la poétique de la disparition, la danse fait renaître à chaque pas. Entre hypostase, transfiguration, transsubstantiation... En ceci, le corps dansant est énigmatique. Mais toutefois, le bonheur semble accessible à travers lui car le spectateur vit au gré du mouvement. Magnificence des corps chorégraphiés qui aide à trouver le goût des choses dans la liesse et la plénitude, notamment à travers l'icône de la mise en gloire qu'il sublime en remplacement du fait de mourir, seule certitude absolue. Mais aussi, pour Artaud :

« Le corps humain est un champ de guerre où il serait bon que nous revenions. C'est maintenant le néant, maintenant la mort, maintenant la putréfaction, maintenant la résurrection. »

Glorification de la chair réconciliant la passion d'exister, d'être un autre, et l'amour de vivre ensemble.

Just to dance établit en filigrane des jeux tactiques de séduction, stratégies choisies pour conquérir l'espace de l'autre et pour prendre corps au moyen du plaisir de jouer avec l'objet du désir : le rien, ce par quoi le manque me force à agir ; le sein, par lequel je me rappelle qu'il est bon le sens du toucher ; le vide, par la grâce duquel l'absence incline au saut de l'ange ; la perte, qui me permet d'advenir à moi-même en devenant quelque chose ; le dépassement de soi, par lequel je deviens quelqu'un pour moi. Et puis désirer. Gérard de Nerval parle du Ténébreux, du Veuf, de l'Inconsolé, du Prince à la tour abolie. Aussi le désir ressemble-t-il à ses larmes quand il pleure notamment les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée. Mais désirer à nouveau ! Malgré toute fin, en dépit de la disparition, nonobstant l'unique fleur, l'étoile filante, ou l'astre regretté. En quête d'impossible, désirer toujours en se laissant prendre dans les illuminations de désirs par-delà les plaisirs défendus ; c'est aussi cela « aimer », et ce justement pour oublier le nœud des possibles qui vous étranglent sans merci, vous enserrant dans l'étau entre Eros et Thanatos, censés aiguïser l'expansion du Moi. Mais en outre, si le plaisir est accroissement d'être, une intériorité, une intentionnalité, un regard porté à l'intérieur sur le monde en puissance, la danse incarne cette vue de l'esprit. Elle est donc pensée en marche, cadencée, eurythmique, harmonique qui se refuserait jalousement, tel « le sens enseveli se meut et dispose »¹⁷. Afin d'évaluer la résistance en l'autre qui l'appréhende et qui pour la comprendre et la connaître doit aussi apprendre à passer outre ses propres barrières, le dialogue ne pouvant s'instaurer entre le danseur et le spectateur qu'au prix d'un décryptage, d'une herméneutique, d'une exégèse, au gré d'une interprétation sensible du langage synesthésique des correspondances. L'agapè « habite corporellement »¹⁸ et ouvre au sentiment de vie inextinguible. Elle est comme l'icône, une image permettant d'expérimenter une distance qui échappe et dépasse. Egalement, la danse surpasse le toucher ou la possession idolâtrique. A l'invite de la passion d'aimer qui surpasse toute

¹⁷ Mallarmé Stéphane, « L'action restreinte ».

¹⁸ (Cor. 2, 9) L'agapè – plénitude de la divinité – « habite corporellement » et fait connaître l'Esprit d'Amour.

connaissance¹⁹. Avec peine et aussi à grand renfort d'intuitions et de clairvoyance, la danse touche comme l'icône au domaine du désir, du plaisir et de la jouissance par le sublime. Présence à soi, Daniel Rousseau explique que l'image (sacrée) ouvre une brèche permettant de « franchir sans mesure la distance qui sépare l'ici-bas de l'au-delà, le présent mobile de l'histoire du présent immuable de l'Éternité. »²⁰ En effet, d'aucuns s'enthousiasment pour cette joie profonde qui est de danser comme l'on est en présence des uns des autres, unis, réunis, compris, en acte et en pensée grâce au génie des sphères incorporelles mises ainsi en espace, lesquelles ne jouent pas à en repousser les limites attendu qu'elle est cela, la danse, une tentative de replier l'espace, une performance en imaginaire et bien concrète, qui mène au divin avec les modalités de transparence qui conviennent au corps glorieux. Évènement, l'art du mouvement que passe pour être la danse, est un art de l'informel, l'orchésalité se fondant tout en métamorphose, dans l'hypostase et la transfiguration. Et selon les vœux que formule Stéphane Mallarmé, demandons-nous comment « peindre, la chose, mais l'effet qu'elle produit. » La danseuse n'étant pas, à ses yeux, une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme »²¹. Aussi l'écrivain s'interroge-t-il sur le pouvoir du songe que produit le ballet. En lui, la danse procure le sentiment d'extase de pouvoir rêver tout éveillé, s'éveillant à la vie, la grâce faisant que par « son incessante ubiquité », Mallarmé s'émeut du spectacle à l'Eden où foisonne la poésie, dans l'air, s'y soutenant au moyen, décrit-il, « d'une moelleuse tension de sa personne. » Et il s'émerveille enfin de la partie sidérante des astres, dont « l'incohérent manque hautain de signification (...) scintille en alphabet de la Nuit [qui] va consentir à tracer le mot VIVIANE, enjôleur nom de la fée et titre de poème ».²² Dans « L'action restreinte », Mallarmé

¹⁹ (Eph. 3, 18-19) Au-delà de la mort de Dieu et de la crise du langage, tel « l'amour du Christ qui surpasse toute connaissance », l'icône – explique Daniel Rousseau (1982, 255) – apparaît dans son indispensable médiation pour dire l'Éternel.

²⁰ Rousseau Daniel, *L'icône, splendeur de ton visage*. Ed. Théophanie – Desclée de Brouwer, 1982, 251.

²¹ Mallarmé Stéphane, *Crayonné au théâtre*.

²² *Ibidem*.

exhorte le poète à devenir le spirituel histrion (le danseur), « avec le rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu. (...) Majoration devant tous du spectacle de soi (...) il se célèbre, anonyme, dans le héros. Tout comme fonctionnement de fêtes : un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité. »

Par le biais de ses chorégraphies, le corps humain devient un corps de parole placée sous contrôle – réflexe – du tréfonds, et sous l'influence de l'*ars*. Depuis le centre mobile relié à la vie intérieure, l'intériorité, entre intériorisation, introspection, intentionnalité, incarnation, incorporation, et tout à l'inverse, relié aussi à la mouvance, aux états du monde, entre captation, extraversion, et extériorisation. A partir de là, le corps dansant organise ses parcours, montrant des voies d'accès à l'interdit et vers l'inconnu, à la découverte de l'autre en soi, tout rayonnant. C'est pourquoi elle est autant actions corporelles en acte qu'en puissance s'acheminant vers des chemins de la connaissance et du savoir en faction, avec toujours condensée, l'intime conviction d'échapper au prévisible mais non au présent, la conscience d'être un autre muant et transmutant les sujets à distance, par les événements, émus en élévation et par la distanciation requise du cours des choses dansantes et dansées que déplie, que révèle la main invisible – l'œil. Alors serait déplaisir le sentiment de ne pouvoir exister en ne sachant pas repousser les choses. Souffrir de ne savoir ni comment résister, ni de surcroît, de savoir comprendre pourquoi vouloir les maîtriser, les choses. Déplaisant ce sentiment d'impuissance qui ne se départit pas des frustrations portant atteinte à notre intériorité, à notre unité perpétuellement vouée à la modification, par transfiguration. Transfigurer grâce aux translations du monde aujourd'hui en partance, en mutation, en transformation, ne se fait-il pas jour au sujet en réponse à la désubstantialisation²³ de la matière vécue comme une hantise assignée à la peur

²³ Guy Massat est psychanalyste. Dans son essai *L'inconscient et Le Livre noir*, il interroge le phénomène de flux et de discontinuité parce qu'ils étayent le concept de désubstantialisation dont les ressorts résident dans une perspective nihiliste du monde, soumis à la relativité et au vide, la nature ne pouvant plus être pensée comme matière mais plutôt comme du rien, en remplacement de la consistance et des choses, dorénavant illusoirs.

du vide ? Par conséquent, peut surgir en recours à cette angoisse du rien qui domine la nature dépourvue de corps indivis, la signifiante des actions à travers leur consistance et leur inconstance aussi tiendrait moins à leur ascendant sur autrui, ou sur les choses, qu'à l'expansion du Moi d  à la joie pleine et entière du faire, à la sublimation se chargeant des forces pulsionnelles que peuvent inspirer les jeux de signification, et liaisons dangereuses, génératrices d'actes de langage émanant des élans du corps : en substance, autant de signes de l'humain parti à la recherche du sens transmis au-delà même de notre finitude qui se contente mal du peu et de trop plein des identités sexuelles, lesquelles relient la psych  et le soma effectivement mis en scène dans l'art d'aimer qu'est la danse, savante stratégie de la séduction toute en sensualité et en sensitivité retenues.

*

20

Dans sa monographie sur les Fatlam, Christine Roquet²⁴ propose un regard qui interroge leur « poétique de la danse des mains »²⁵. Tout d'abord, elle explique que, pour les chorégraphes, la parole poétique motive le geste en lui-même. L'auteur de l'ouvrage *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre* suggère que les mots prévalent chez eux au mouvement dans , la poésie des mots venant lester en amont l'imaginaire et l'univers de discours, tel un noyau dur qui lierait l'ensemble, rendant à elle-même la danse théâtrale qui est une forme de pensée en acte, ainsi qu'une danse percluse de pesanteurs mais résolument sidérante.

D'où la corrélation entre la notion de translation en ce qu'elle procède d'une modification – comme Héraclite l'a démontrée, sa philosophie reposant sur le concept du mouvement fait, selon lui, de la contradiction entre deux  tats de la matière.

²⁴ Christine Roquet est maître de conférence à l'université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, responsable de la licence Arts du spectacle chorégraphique et co-responsable de Département Danse. Elle se consacre à l'enseignement et à la recherche en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dans  (AFCMD) qu'elle emprunte à Hubert Godard, initiateur d'une forme de sémiotique des interactions entre les danseurs, ce qui constitue, à la suite des travaux philosophiques de Michel Bernard, le principal domaine d'investigation dans l'analyse esthétique des œuvres chorégraphiques et dans celle de leur processus de création.

²⁵ Christine Roquet, *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*, Editions Atlantica-Séguier, 2009, p. 110, 111.

Le corps dansant pour de la danse pure, qui échapperait à l'exécution... Ça s'introduit, chez Héra Fattoumi et Eric Lamoureux, par des actions qui débordent la pantomime ou la danse narrative. La poétique archaïque des Fatlam obéit à des modes d'expression empreints du sensible de l'Inconscient, entraînant la logique interne du récit dans la cohésion chorégraphique. Aussi pourrions-nous aller jusqu'à affirmer que les mots et leur pendant, les maux qui en sont le revers, les gestes, font partie intégrante de chacun de nos pas, en l'espèce dansés. Ils en seraient la raison profonde, même et surtout lorsque ceux-ci s'échapperaient de leur gangue, tels des actes manqués... Ces mots, ces actions, ces élans nous sont tendus comme des lettres venant déclencher d'inextricables interprétations qui participent d'intentions sans raison apparente mais cependant parlantes. Ces corps dansants procèdent d'une intentionnalité qui, en substance, se fond merveilleusement dans le langage de l'amour qu'est la danse, véritable poésie des sens, et tout à la fois spectacle des profondeurs et célébration du vivant.

21

Voilà, de prime abord, ce que m'inspire *Just to danse*, dont j'eusse aimé pouvoir dégager quelques-unes des lignes de force qui traversent, de part en part, la représentation théâtrale.