



plus encore que le rythme ordonné, les cadences d'un parcours rhapsodique. Tentatives et efforts descriptifs sont résorbés dans une masse qui se constitue en fable matricielle, longue fable matricielle d'errances du corps et surtout des corps-à-corps pour un nouvel itinéraire de reprises et de répétitions. Il faut insister sur cette matriarcalité matricielle de la fable et de l'affabulation – cela semble aller de pair avec ce que Maguy Marin dit quand elle parle de « couches » – qui profère toutes les gammes de son oralité et oppose les fécondations d'un registre « matrimonial » aux silences drapés et scellés d'un régime « patrimonial »; matriarcalité matricielle de la fable dont le projet intime et attendri est celui de s'exclure du pouvoir de l'histoire pour épouser la douceur des fables de l'errance dans des patch-works de continuités qui enfantent.

D'autre part, la scansion rhapsodique est prise en charge par le questionnement posé à la danse, transformée en une sorte de maïeutique complexe : partant de sons gutturaux et palataux, de souffles et de hâlements, mais surtout d'un pas « frotté » et d'un corps « frottant » qui cherchent et mesurent leurs scansions dans l'adhérence la plus marquée possible avec leur sol de poussières, les corps arrachent à la lenteur et à l'hésitation originaires des élans et des tensions nouvelles, qui se découvrent dans les mouvements d'élasticité produits par l'emballement d'un seul corps globalement collectif qui avance comme une horde contre toute parade du corps singulier. Linéarité extravertie du « danser », où la prolongation de gestes jamais exténués énonce une sorte de clarté rayonnante qui n'arrête pas de se dire et de se faire chair, rendant à la chair sa pureté préverbale – malgré l'apparente carapace des épidermes. Au point que la multiplicité de récitatifs des gestes efface les notions d'espace et de temps, propres à l'histoire, pour ne s'ancrer que dans la parade des démonstrations dans l'espace et le temps simples du plateau. La dramaturgie de la danse finit ainsi par questionner la dramaturgie elle-même, lui offrant ses tensions non comme architecture mais comme pluralité de lignes dessinées d'où faire surgir un dionysiaque très particulier qui se pose, dépose et dépossède : ça prend et ça lâche, ça ôte, ça pousse vers la joie et l'allégresse au lieu de décourager dans la plongée et l'affirmation des tristesses toujours aux aguets. Le dionysiaque comme manière de façonner inlassablement la continuité d'émotion et de commotion rattrapées par la queue endiablée du grotesque et de l'humour.

L'élément musical qui sert de base sonore offre à travers quelques incises – un lied au début, des citations

de Schubert, un second lied au milieu, un troisième à la fin, c'est-à-dire des chants qui surgissent d'un territoire parcouru – offre de simples points de démarcation, comme autant de haltes dans les moments de la fable. En réalité, tout comme le rhapsodique joue contre la textualité narrative, c'est à travers la reprise et la répétition de deux grands motifs musicaux que « danser » épouse ses cadences et ses vibrations : à la rhapsodie correspond alors un refrain de litanie, une sorte de stillation constante, un marquage, un battement du cœur, mais aussi une façon de dire ce qui est inépuisable, comme la fable, la fable de la vie, de même que la marche et sa répétition remodelent les corps dans leurs traversées vers l'acte de danser. Danser est alors l'agencement d'un jeu complexe des corps, eux-mêmes boîtes à jouets, sachant scander la totalité dans des précisions minutieuses où tout ce qui, à proprement parler, n'est pas fait pour la danse commence à danser : le moment le plus singulier de cette démonstration est sans doute celui où toutes les dents se mettent à danser dans une hilarité féroce. *May B* : probablement, sans doute, peut-être. Mimant l'hésitation – ou façonnant, plus vraisemblablement, un nouveau mode expressif de l'hésitation comme véritable outil et matériau de travail – cette grande œuvre se détournait dès sa naissance de toute stagnation existentialiste et empruntait de nouvelles circulations. En s'écartant de l'horizon étroit des abstractions, trop elliptiques et distantes, en s'investissant dans une dimension matériellement tout aussi plastique, l'élaboration s'engageait dans une formulation plus politique du lyrisme – minoré, dans le cas de *May B*, par sa contre-face « grotesque » : car c'est bien des grottes dont nous sommes qu'échouent sur scène ces personnages rocheux et excrémentiels, plongés dans les surprises de leur événement d'humains. Et inscrire en même temps, dans l'invention de cette forme lyrico-grotesque, le renouvellement de ce quelque chose qui est « danser », en gardant devant soi tous les possibles dont « danser » lui-même dispose, les replacer comme un jeu et jouer jusqu'à traîner enfin la danse dans la danse. Et le voyage par lequel s'achève l'action rassemble dans quelques valises la rouille de l'histoire de chacun partant vers une destination sans destin, comme la litanie de Gavin Bryars, répétée à l'infini dans un bredouillement plaintif, recolle et redistribue toutes les cassures : les danseurs renvoient à chacun des spectateurs l'image rêveuse des Eldorados et des Terres promises, ainsi que les solutions possibles d'une histoire noyée dans son « final ».

J-P. M