

Sensiblement dansé vertigo
**« Variations sur le sensible » chorégraphiées par Marjana
Krajač**

di Katja Šimunić
katjasimunic@yahoo.fr

Marjana Krajač is currently one of the most remarkable Croatian choreographers; she explores in her work *Variations on Sensible* (*Varijacije o osjetnom*, 2014) the meanings of sensible by activating a shared sensibility equally among the five dancers: by touching, watching, moving, and by their long performing *exposability* (lasting almost three hours) in front of the audience. Through the movement that is both powerful and fragile, insisting to go to the core of the dancing gesture, Marjana Krajač weaves complex networks of questions on the incursion of sensitive matter in the choreographic tissue as well as on the act of the dance performance itself. This essay on *Variations on Sensible* choreographed by Marjana Krajač propose that the recent works of this artist could be called “posthybrid dance”. This is to highlight the choreographer’s decision to build this performance with dance itself, at the same time evidently aware of the historical and present-day dance creators who directly or indirectly interweave her artistic thought.

Nous avons bien avec nous un principe
constant de distraction et de vertige qui est
notre corps.

(Maurice Merleau-Ponty)¹

Fragments d’ekphrasis de *Variations sur le sensible* (*Varijacije o osjetnom*, 2014)

Au début du spectacle cinq danseuses sont debout, côte à côte, face au public. Sans maquillage, pieds nus. Elles sont habillées en short en jean délavé et chemises blanches ou t-shirts blancs à l’exception d’un T-shirt rose fumé. L’espace de la galerie est peint entièrement en blanc. Une piste de danse blanche constitue le seul décor. On entend le son de piano provenant des

¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 35.

enceintes. Les danseuses se tiennent debout. Elles regardent en face d'elles, autour d'elles, elles se regardent les unes les autres. Puis elles commencent à se déplacer dans l'espace avec une certaine désinvolture. On distingue les gestes d'une main tendue. Une des danseuses, Lana Hosni, « écoute » au sol, penchant sa tête, en alignant son oreille sur la piste de danse. Le mouvement dansé est accéléré, devenant plus projeté dans l'espace. Un geste de bras étendu dans des directions différentes a été périodiquement isolé comme dominant. Les danseuses se tournent. On aperçoit les gestes de deux mains tendues, au-dessus ou en face d'elles, dont les dynamiques d'exécution sont différentes. Ensuite, quatre danseuses se calment dans des poses diverses, pendant que Lana Hosni se met en danse. Quand elle aussi se calme, d'autres déclenchent le mouvement dansé. La danseuse Irena Mikec se distingue en faisant un geste inattendu : elle fait un grand battement tendu. Les cinq danseuses traversent l'espace en courant. Sur leurs visages sont visibles les premiers signes de rougeur provenant de l'effort physique. Le mouvoir se calme généralement mais les gestes de mains tendues réapparaissent de temps en temps. Tout semble revenir comme au début du spectacle, comme si les danseuses arrivaient à la fin d'un cycle. Elles se sont arrêtées dans des poses pendant que la musique tourne autour d'elles. Leurs cheveux sont déjà mouillés de sueur provenant de leurs fronts, leurs cous, leurs épaules, leurs dos.

La musique s'arrête. Les danseuses persistent dans leurs positions. Elles regardent autour d'elles, se regardent les unes les autres. Dans le silence elles commencent à s'extraire de poses sculpturales et commencent à se déplacer à nouveau. Nous entendons des sons provenant de leurs tours et de glissement de leurs pieds sur le sol. On entend les sons de leurs pieds qui marchent. Le bruit du geste de tourner. Après quarante minutes de musique envoûtante de piano, le silence est puissant. Et chaque bruissement dans ce silence est fortement audible. Il en découle que nous écoutons des mouvements de danseuses avec une attention plus forte que quand nous étions ensorcelés par la musique de piano.

À un moment donné Mia Zalukar attrape une mèche épaisse de cheveux tombants sur le dos de Lana Hosni. C'est le premier toucher dans le spectacle. La main qui saisit une mèche de cheveux. Après quoi Mia Zalukar plonge dans l'exploration de la « chair »² de Lana Hosni. Elle mord son bras. Le goût de la peau dans sa bouche. L'odeur de la chair dans ses narines.

Lana Hosni de son côté retourne le toucher en s'allongeant sur le corps de Mia Zalukar. Pendant que cette dernière continue d'explorer l'omoplate de sa partenaire, et de la mordre, et de l'attaquer à coups de poing. En même temps, Irena Mikec a touché la couronne de la tête de Katarina Rilović qui, initiée par ce toucher, a commencé à se tourner sur le sol.

On entend de nouveau le piano. Lana Hosni et Mia Zalukar continuent une danse imprégnée par des procédures presque martiales. On entend fort le bruit du corps frappant sur le sol de son plein poids. En roulant sur le plancher elles se heurtent à Katarina Rilović. Il se produit un mélange de têtes, de jambes, de fesses, de coudes, de cheveux.

Les cinq danseuses sont enchevêtrées dans un tas. Dans un ensemble de jambes, de bras, de shorts en denim, et de cheveux clairs, foncés... Lana Hosni se distingue du groupe en allant vers le mur : elle s'assoit sur le sol en tapant sur le mur avec le genou. Elle « écoute » le mur. D'autres danseuses se mettent en action dansée et font l'effort pour « atteindre » le corps. La chair. Elles explorent le corps de l'Autre, pour détecter la sensibilité de leurs propres corps. Irena Tomašić enlève les cheveux de son visage. Katarina Rilović retire un cheveu de sa bouche. Irena Mikec enlève un cheveu collé sur la peau humide d'une jambe. Elle le secoue et le jette sur le sol. Échevelées, épuisées, les danseuses se calment pendant un instant, dans le groupe.

La sensation du poids du corps ; la sensation du poids de chaque partie du corps. Les danseuses s'allongent les unes les autres afin de sentir le poids du corps. Elles traînent les unes les autres dans l'espace, elles tombent au sol. Le

² Selon Maurice Merleau-Ponty, la « chair » reflète la réversibilité de la relation entre le sujet et l'objet dans un « corps vécu », exemplifiée par l'expérience chiasmatisée des sensations : touchant-touché, voyant-vu, etc.

volume de la musique du piano augmente. Les accents de piano. Irena Tomašić fixe de plus en plus souvent ses cheveux. Irena Mikec fixe également ses cheveux. Katarina Rilović tient Mia Zalukar pendant qu'elle rebondit sur le sol. Puis Mia Zalukar se met en jeu et explore les cheveux longs, épais, lourds, blonds, les cheveux en désordre de Katarina Rilović. Elles les distribuent sur leurs têtes. Elles mêlent leurs cheveux. Les cheveux comme la chair, en tant qu'étoffe.

La musique languit ... puis elle s'arrête. Les danseuses se mettent à nouveau en mouvement dansé en silence. Toutes les cinq se situent près du mur arrière (pour ainsi dire, parce que ce mur apparaît comme cela du point de vue du public, mais en réalité le mur est circulaire). Les danseuses sont au repos contre le mur. Et elles regardent juste devant d'elles... parfois autour d'elles... parfois elles se regardent les unes les autres...

On entend à nouveau le piano. Après une « lutte » intercorporelle épuisante, il s'établit une marche simple. La marche ordinaire en directions spatiales plutôt rectilignes. On aperçoit l'établissement d'une sorte d'ordre. Les danseuses marchent partout dans l'espace. De temps en temps elles s'arrêtent en levant les deux mains au-dessus de la tête dans un geste de « reddition », mais sans qu'il ne transparaisse aucune charge expressive. C'est simplement une insistance sur la verticalité. Les danseuses s'allongent sur le sol, les mains tendues au-dessus de la tête, les paumes tournées vers le sol. Puis les danseuses s'allongent sur le sol, les mains tendues au-dessus de la tête, le dos de la main tourné vers le sol. C'est simplement une insistance sur l'horizontalité. Et d'ailleurs une variation : de temps en temps les danseuses s'allongent les unes sur les autres avec des gestes de « reddition » identiques. Un redoublement de la sensation.

Mia Zalukar lève les mains au-dessus de sa tête en face et tout près du public. À l'intérieur de ses poignets on peut apercevoir deux tatouages fins : un chapeau (« Ceci n'est pas un chapeau ! ») et un éléphant sous le chapeau (du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry). Irena Tomašić perturbe l'ordre établi : la marche, le geste de « reddition », l'étirement sur le sol. Elle se met en

mouvement relâché, en mouvement librement dansé. Mais tout de suite elle se réajuste à la série : les pas, le geste, le contact avec le plancher. Irena Mikec aussi perturbe l'ordre de temps en temps en levant un bras au lieu de garder les deux bras parallèles. Lana Hosni invente des poses incertaines, informes sur le sol. Irena Mikec soulève une jambe en se positionnant sur le plancher. Les cinq danseuses tissent un réseau de pas, de gestes et de contacts avec le sol. On entend la voix de la chorégraphe à travers le microphone : « The last twenty minutes ».

Le son du piano s'intensifie dans un long *crescendo*, à partir d'un son presque inaudible jusqu'à un son assez fort. Lana Hosni tombe de manière sonore sur le sol. Elle varie librement sur le sol le geste de « reddition ». Elle se lève, elle marche, mais, en marchant, elle se trouve hors de l'axe vertical. Dans le geste de « reddition », elle sape également l'axe vertical. Elle retombe sur le sol, mais elle ne tombe pas brusquement sur le sol et semble presque « fuir » sur le sol. Puis elle revient à l'état apparemment réglementé, tout comme les autres danseuses qui marchent, s'arrêtent, marchent, s'arrêtent, marchent, font une pause, marchent...

Toutes les cinq danseuses s'arrêtent. Dans un groupe au milieu de l'espace scénique marqué seulement par la piste blanche. Elles regardent le public. Elles font des demi-tours en ordre imprévisible. Tranquillement. Elles se tiennent debout. Elles se tournent d'un demi-tour. Avec persistance. Ensuite, toutes les cinq se calment, debout, face au public... Elles regardent le public. Une par une, elles ferment leurs yeux. Et elles se tiennent debout paisiblement, face au public, les yeux fermés. Le public les regarde. De nouveau, la voix de Marjana Krajač à travers le microphone : « The end, thank you. We are finished ». La voix de la chorégraphe. Le « corps » de la voix.

Danse post-hybride

En créant les spectacles dansés intitulés *Fantaisie chorégraphique numéro 1* (2013), *Variations sur le sensible* (2014) et *Fantaisie chorégraphique numéro 2*

(2015), Marjana Krajač³ impose une stratégie chorégraphique qui construit les œuvres de danse par la danse elle-même. La chorégraphe insiste sur une danse autosuffisante, indépendante, mais pleinement consciente de l'historicité de l'art chorégraphique et de sa contemporanéité. Ainsi, Marjana Krajač a laissé de côté l'hybridation de la danse avec d'autres discours artistiques, politiques, médiatiques, numérique, etc. en produisant des œuvres chorégraphiques fondées sur une danse autonome ou, du moins, une danse qui réclame fortement son autonomie. Pour ce type de réalisations chorégraphiques nous proposons la définition de « danse post-hybride », à partir de la définition de « spectacle hybride » du philosophe François Frimat qui écrit :

on parle aujourd'hui [c'est à dire au début du XXI^e siècle, NDLR] de "spectacle hybride" parce que telle représentation annoncée *comme étant de danse* fait appel à la vidéo, que des ordinateurs sont sur scène, des textes sont lus, ou encore que beaucoup d'éléments sont puisés parmi les arts plastiques. Le chorégraphe contemporain n'est pas pourtant hanté par le rêve wagnérien d'un art total, mais il ne se sent pas limité à des matériaux ou pratiques qui seraient autorisés par une dogmatique des genres⁴.

Dans les travaux qui précèdent les trois chorégraphies mentionnées plus haut, en privilégiant le procédé d'hybridation, Marjana Krajač croise la danse et l'opéra en créant *Lady Macbeth in furio* (2006) et *Ariane à Naxos* (2008) ; puis elle juxtapose la danse à la représentation du corps féminin hyper-médiatisé et aux effets de la mode et *pipolisation* sur les corpo-réalités des femmes dites ordinaires dans le spectacle *Victoria Beckham a la migraine* (2006). Un peu plus tard, dans un solo dansé par elle-même, *Courte fantaisie sur le rétablissement de la propriété du corps* (2010), la chorégraphe interroge

³ Marjana Krajač est l'une des chorégraphes croates les plus en vue, auteure d'une vingtaine d'œuvres chorégraphiques. Elle s'est formée à l'École de danse contemporaine « Ana Maletić » à Zagreb, une école principalement fondée sur la Choreutique (étude du corps dans l'espace) et l'Eukinétiq (étude de la dynamique du mouvement) de Rudolf Laban, et la rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze. Elle a ensuite étudié à l'Académie des arts performatifs de Berlin. En 2014, Marjana Krajač a reçu le Prix de théâtre croate pour la réalisation chorégraphique exceptionnelle et le Prix d'Association des artistes de la danse croate pour la meilleure réalisation chorégraphique de l'année. En 2015, la chorégraphie *Variations sur le sensible* a été signalée par l'Association des artistes de la danse croate comme performance collective remarquable.

⁴ F. Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, PUF, coll. « Intervention philosophique », Paris 2010, pp. 16-17.

les (im)possibilités de s'appropriier son propre corps tout en se référant à une réelle manifestation de protestation contre la construction d'un centre commercial dans le centre historique de Zagreb, en assimilant ainsi la danse et l'activisme social. Par la suite, le spectacle *Mode d'emploi pour les espaces vides* (2012) questionne la processualité (c'est à dire les procédures et les protocoles, les méthodes et les stratégies) de travail sur une performance de danse systématiquement comparée à l'espace où se crée et se déroule l'action dansée. Ce spectacle se compose d'un montage vidéo du processus de travail des quatre interprètes, juxtaposé à la danse exécutée sur scène par une danseuse appartenant au quatuor filmé.

Si ces spectacles dansés, créés entre 2006 et 2012, sont caractérisés par le matériel extrinsèque qui influence les travaux chorégraphiques (on peut donc les classer comme des « danses hybrides »), dans la phase la plus récente du travail artistique de Marjana Krajač, la danse est en revanche le seul constituant de la création chorégraphique : elle en est le matériel intrinsèque et intransigeant. Cela est particulièrement évident dans l'œuvre *Variations sur le sensible*⁵ que nous prenons comme exemple de ce que nous nommerons « danse post-hybride ». Mais, ce spectacle étant créé après, à savoir *post*, des séries d'œuvres de la danse conceptuelle et de la danse hybride, aujourd'hui bien reconnues, est-il vraiment contemporain ? Les *Variations sur le sensible* créent-elles une rupture avec la pratique artistique établie et mettent-elles en œuvre une toute nouvelle pratique chorégraphique ? Je dirais que non. Et pourtant, *Variations sur le sensible* sont bien contemporaines dans la mesure où elles ne ressemblent à aucune écriture chorégraphique (du moins à ma connaissance)

⁵ Cet article se réfère à la représentation des *Variations sur le sensible* (*Varijacije o osjetnom*) qui a eu lieu le 12 juin 2015, dans le cadre du 32^{ème} festival *Semaine de la danse contemporaine* de Zagreb, à la galerie Bačva/Association des artistes croates des beaux-arts. Auteure, chorégraphe : Marjana Krajač. Danseuses : Lana Hosni, Irena Mikec, Katarina Rilović, Irena Tomašić, Mia Zalukar. Graphisme : Valentina Toth. Photographie : Damir Žižić. Réalisation, production : Sodaberg. Partenaires : Office de la Culture de la Ville de Zagreb, Ministère de la Culture de la République de Croatie, Centre de la danse de Zagreb, Uferstudios/Tanzfabrik Berlin, Festival Santarcangelo dei Teatri, Institut croate de mouvement et de danse, Association des artistes croates des beaux-arts.

de danse européenne actuelle. Elles sont contemporaines parce que, en explorant les éléments fondamentaux de l'art de la danse, elles traitent aussi certains des problèmes urgents de notre présent : l'autonomie et la précarité.

Sensible de la danse

Variations sur le sensible est une performance « durative »⁶, dont la durée oscille entre deux heures et demie et trois heures sans interruption, ceci pouvant varier d'une performance à l'autre. Cette performance a lieu dans une galerie au plan circulaire, dans un espace entièrement blanc baigné de lumière naturelle qui perce au travers du dôme de la galerie composé de nombreux prismes en verre. Tout se déroule impérativement en plein jour (en automne/hiver cela débute à 2 heures p.m. et en printemps/été à 5 heures p.m.). On peut poser la question si un spectacle de danse dont la durée varie entre deux et trois heures est « duratif », considérant que ce terme désigne en général une performance dont la durée est vraiment excessive (comme par exemple les performances de Marina Abramović). Cependant, le spectacle *Variations sur le sensible*, qui est dépourvu de toute attraction scénique ou narrative et dont le sujet est défini comme « danse sensorielle » *devient*, pendant sa performance dansée, une performance de durée dilatée. Par les efforts des danseuses d'*attraper* le sensible, ces efforts persistants qui mobilisent corollairement le spectateur et l'attirent dans un dialogue intercorporel, cela devient effectivement une performance durative. D'après les impressions des différents spectateurs, pendant les trois heures du spectacle les cinq danseuses, qui dansent sans cesse et véritablement, agissent comme si elles étaient absolument déterminées à créer de l'Art. *Ce chaque instant dansé* met l'observateur au défi d'une concentration exigeante pour arriver à apercevoir *chaque instant* de la performance. La durée de *Variations sur le*

⁶ Dans la performance « durative » le temps (= la durée) devient partie constitutive de la création et de l'exécution artistiques.

sensible se matérialise non pas par ses conditions de production, mais se développe *longtemps* en toute liberté.

Au début du spectacle, pendant que le public s'installe, cinq danseuses se tiennent debout, côte à côte, sur la piste blanche. Sans maquillage, cheveux longs, elles portent un short en denim délavé de diverses coupes et chemises ou T-shirts sans manches blanchâtres, pieds nus. Elles se tiennent debout, face au public, en regardant tranquillement devant elles. Et cela dure. On peut prendre le temps de les observer en détail : leurs corps, différents en taille et masse musculaire, leurs micromouvements à peine perceptibles reflétant une lutte subtile et infinie avec la gravitation pour maintenir la posture érigée. On peut sentir leurs rythmes respiratoires qui jouent une partition hétérogène tissée de la multitude de mouvements perpétuels et sinueux. Mais, en dépit de leurs évidentes différences physiques, il se dégage une impression qui dépasse toutes les autres : les danseuses ont une allure générale commune, celle d'une corporalité quasiment quotidienne, presque ordinaire. En regardant ces corps dansants on ne peut pas facilement déceler les signes de techniques classiques, contemporaines ou d'un athlétisme exigeant. Il semble qu'elles habitent des corporalités usuelles, même si difficilement lisibles. Elles paraissent pour ainsi dire inhabituellement habituelles.

Malgré le fait que l'introduction performative de cinq danseuses suggère la tranquillité, quelque chose dans cette quiétude envoutante incite à l'engagement de la perception des spectateurs. Le travail d'un regard informé se met vigoureusement en œuvre et les éléments de l'observation se distinguent : les cinq jeunes femmes, debout en ligne, la galerie, les variations, le sensible, les sens, les cinq sens... Une image s'impose : l'image de cinq jeunes femmes sur une série de cinq tableaux de grand format du peintre autrichien Hans Makart. Il s'agit précisément du pentaptyque intitulé *Les cinq sens*⁷ qui

⁷ Hans Makart (1840-1884) est un peintre autrichien, l'un des représentants de la peinture décorative et d'histoire en Europe autour de 1870. *Les cinq sens* (peints entre 1872 et 1879) est une série de cinq tableaux (huiles sur toile, 314 x 70 cm chacun), conservée à la Galerie Belvedere, Vienne.

illustrent le Toucher (représentant une femme qui vient de se baigner dans l'eau, portant un enfant sur l'épaule), l'Ouïe (représentant une femme entourée de roseaux), la Vue (représentant une femme qui contemple son propre visage dans un petit miroir ovale), l'Odorat (représentant une femme respirant l'odeur des roses) et le Goût (représentant une femme cueillant des grenades). Les cinq jeunes femmes du pentaptyque de Hans Makart subissent l'idéalisation et la tradition de nu académique aussi bien que l'immobilité irrévocable de la peinture. Bien au contraire, après un long moment pendant lequel les cinq danseuses gardent des postures debout, chargées à la fois d'effort des muscles gravitaires imminents et d'une détente posturale presque rêveuse, elles se mettent en mouvement. Elles marchent, chacune à son propre rythme, et dépensent de l'énergie, chacune à sa manière, en suivant des directions spatiales différentes. Elles se laissent porter par un mouvement pédestre en acceptant la force gravitationnelle comme une alliée. À partir de cette première vague de leurs mouvements de marche, l'allusion au pentaptyque de Hans Makart devient inappropriée, à cause de la qualité décorative et narrative de ces corps féminins en cinq « épisodes » si académiquement « sensoriels ».

En effet, face à *Variations sur le sensible*, on plonge plutôt dans un enchantement qui vient du mouvement lui-même. Le désir de reconnaître et d'inscrire des références supposées dans le matériel regardé se fane et se transforme en un regard sensible à l'empathie kinesthésique et à la contagion gravitaire, qui, selon Hubert Godard, se mettent en œuvre lorsque « trans-porté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre »⁸. Par conséquent, mon corps devient poreux aux sensations produites par le travail de danse et je me trouve imprégnée des gestes dansants. Les cinq danseuses marchent, elles font un effort, elles sentent leurs poids. Soudainement une danseuse tombe

⁸ H. Godard, *Le geste et sa perception*, in I. Ginot, M. Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Bordas éditions, Paris 1998, pp. 224-229.

brutalement sur le sol. En même temps une autre danseuse frotte fortement la peau du bras de la troisième, puis attaque avec les poings les muscles du bras et enfin mord « la chair » qui a été préalablement « explorée » par le toucher. Donc, les danseuses se mettent en action dansée explorant toute une gamme de sensations du toucher : elles pincent, pressent, serrent, caressent, frappent la chair les unes des autres. Elles se tirent les cheveux ou se jettent sur le sol les unes les autres. Mais tout cela ne porte aucune trace d'agressivité ou d'érotisme délibéré. Elles semblent plutôt rechercher passionnement des zones sensibles du corps non encore explorées, déterminées à saisir, voire à mordre, tous les cinq sens. Au travers du corps de quelques unes qu'on entend très bien et par lequel se crée une véritable complicité dansante.

Distance proche

Si le spectacle *Variations sur le sensible* peut être considéré comme une longue improvisation dansée sur le sensible, la dramaturgie intérieure de la performance est bien ancrée dans ce que le mot *variations* précise. Il s'agit d'une procédure réfléchie, d'une accumulation raffinée de changements d'état sensoriel du corps dansant, qui produit les gestes dansés par une pulsation irrégulière entre l'épuisement de l'effort de la corporéité dansante et sa revigoration. La durée importante de la performance est tout aussi exigeante pour les performeuses que pour le public. On ajoute à cela l'évidente usure physique des danseuses qui contribue à ce que les spectateurs prennent conscience de leur propre fragilité.

Même si le public est placé sur plusieurs rangs et donc de manière conventionnelle, il ne s'agit pas de d'une *black box*⁹, mais d'un espace plus fluide et moins contraignant. L'espace-temps du cylindre blanc spacieux de la galerie libère le regard spectateur le préparant à la glissade libre et à une écoute qui se déploie circulairement, en double sens : il s'agit d'une part de la

⁹ « Boîte noire » : espace théâtral modulable (emplacement du public, dispositif de la scène et équipement technique).

construction spatiale existante, et de l'autre de la structure inhérente à la musique utilisée.

La chorégraphie est en effet le résultat de la multiplicité de gestes dansés dans une continuité indivisible, en complicité avec le contexte circulaire musical du compositeur américain Dennis Johnson (à partir de quelques extraits de *Novembre*¹⁰). L'élément sonore influence la gestuelle de la chorégraphie *Variations sur le sensible*, tout comme la visibilité imparfaite de l'eau de la piscine influence l'œil, selon ce qui est décrit dans *l'Œil et l'Esprit* de Maurice Merleau-Ponty :

Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit *dans* l'espace : elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur¹¹.

Une vidéo de la durée d'une minute, filmée¹² en automne 2014, qui est la bande annonce du spectacle, présente un passage du processus de travail de *Variations sur le sensible*. Elle n'est pas seulement une phase du processus de travail, elle est une forme de ce processus : on y voit cinq danseuses qui se tiennent debout, en ligne, les unes derrière les autres. Elles sont sur le bord de la piscine. La piscine est parfaitement nettoyée, parfaitement *statique* et l'espace est complètement désert. L'eau est d'une bleue intense, presque turquoise. C'est le reflet des couleurs des murs de la piscine. La surface de l'eau

¹⁰ Interprétée par le pianiste R. Andrew Lee (Irritable Hedgehog Music, 2013), cette composition pour piano, de la durée de presque cinq heures, fut composée en 1959. Tombée dans l'oubli, elle réapparut en 2009, grâce à Kyle Gann, un compositeur et musicologue américain. *Novembre* de Dennis Johnson est aujourd'hui considéré comme l'un des précédents de la musique minimaliste.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, coll. « Folio /essais », Paris 2006, pp. 70-71.

¹² La vidéo est filmée par Damir Žižić ; on peut la voir sur : <http://sodaberg.hr/projekti-radovi/osjetljiviplesovi>. Consulté le 14 juin 2016.

est plate. Derrière les danseuses on voit des tremplins et le ciel, nuancé de nuages gris clairs. Les danseuses regardent droit devant elles ; leurs regards sont à la fois rêveurs, perceptifs et anxieux. Une par une, elles tombent dans la piscine. Elles tombent latéralement dans l'eau. La caméra est statique, le cadrage reste toujours le même. Les danseuses émergent de l'eau et nagent hors du cadre. En raison de l'intrusion de leurs corps, la surface de l'eau subit des ondulations. La surface de l'eau brille.

Nous définissons l'ekphrasis généralement comme une description littéraire d'une œuvre d'art. L'ekphrasis de danse est, si ce n'est impossible, dramatiquement insuffisante : partielle et immobile, entièrement dans les images, totalement statique. Car par notre description nous limitons, découpons le début du mouvement et son achèvement, bien que ce mouvement se situe justement entre les deux. Ce quelque chose de fluide, de dynamique entre le commencement et la fin du mouvement, on pourrait l'exemplifier par le dessin animé qui se forme entre deux images fixes se mélangeant l'une à l'autre. Cette animation a toujours lieu entre des images, dans une sorte d'anticipation de chaque image à venir et, en même temps, dans le souvenir de l'image qui vient de passer et va disparaître.

Les mouvements et la trajectoire des danseuses dans l'espace de la galerie « saturé » d'air lumineux produisent la sensation d'une sorte de friction avec de l'air ou de l'eau. C'est comme si les danseuses se souvenaient de leurs expériences avec l'élément de l'eau lors du processus de création de la performance, comme si elles se rappelaient de la densité de l'espace liquide, de la « puissance aqueuse, [de] l'élément sirupeux et miroitant ». Et pourtant, elles se projettent vers le mouvement à venir, qu'elles ne connaissent pas encore. Les danseuses pressent la chair de leur corps, comme le sculpteur écrase la masse d'argile et explore sa structure sans connaître encore la forme de la sculpture qu'il en fera. Elles mordent dans la chair de leur corps. Elles pincent la peau, étirent les cheveux, tirent le tissu des vêtements. La morsure sent bien ce qui mord et ce qui est mordu. Et c'est précisément cette animation intérieure « charnelle », et cette éclosion de gestes ce que les cinq danseuses explorent

pendant la longue durée du spectacle : le mouvement dansé qui se nourrit de leur propre corporalité. Les danseuses dévoilent des zones sensorielles qui font partie de la sensibilité de chacun, mais qui ne sont pas ordinairement exposées au toucher explorateur, et dans une situation où s'installe une réversibilité permanente entre ce qui touche et ce qui est touché, que ce soit sous la forme de tangibilité concrète, de participation à l'action dansée ou simplement en tant que spectateur. Car celui qui touche de l'œil, touche à une distance rapprochée. Comment décrire le goût supposé de la viande dans la bouche des danseuses, qui constitue l'un de sens de cette pièce ? Comment exprimer par des mots l'intercorporéité subtile qui s'établit entre les performeuses, mais aussi entre l'espace-temps et chacune d'entre elles, ainsi que avec les spectateurs qui les regardent et qui sont regardés en même temps ?

Le geste dansé, le geste utopique

Par « danse post-hybride » nous entendons donc une danse consciemment dépourvue d'inscriptions référentielles, une danse qui reconnaît bien et garde en mémoire les accomplissements et les savoirs de ses précédents historiques et notamment des réalisations de « spectacles hybrides », mais qui veut rechercher la danse dans son autonomie artistique. Il s'agit de réalisations qui affirment le geste dansant en train de se faire, de se défaire et de se refaire, le geste créateur vu dans son caractère éphémère. Le geste qui fluctue entre action dansante imprégnée du mouvement ordinaire (marcher, s'asseoir sur le sol, s'allonger, etc.) et esthétisation dansante du sensible. Il s'agit de réalisations conscientes de ce que le philosophe Frédéric Pouillaude appelle « désœuvrement chorégraphique »¹³ en problématisant la notion d'« œuvre » en danse. Si, comme le rappelle Frédéric Pouillaude, la danse a été considérée, par la plupart des philosophes, des théoriciens et des critiques de tous les temps, comme un art mineur, un art de faible autonomie produisant, qui plus est, des

¹³ F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », Paris 2014.

traces inconstantes et précaires, Marjana Krajač veut exposer la danse elle-même, car elle pense que c'est un art autonome. Elle n'insiste pas sur l'idéalisation du corps ou la virtuosité du geste dansé, sa démarche consiste en une recherche sur l'esthétique du sensible corporel, en épousant une danse assez « pédestre ». Le mouvement pédestre (de l'anglais *pedestrian movement*) est

à la fois mouvement pédestre en sens de marche, qui signifie simplement marcher, mais aussi une dimension pédestre en sens de banale, de quelque chose qui n'apparaît pas comme ayant l'importance. [...] Il s'agit de considérer le geste comme quelque chose de banale et de fragile mais justement important dans ses mêmes banalité et fragilité¹⁴.

Marjana Krajač a transformé le « comme si c'était de la danse » des créations de « danse hybride » en danse dépourvue de toute (ou presque) inscription référentielle. En créant un geste de danse dans son autosuffisance fragile, en établissant une danse dans son autonomie précaire, en affirmant la banalité de la danse ou plutôt sa vitalité ineffable, *Variations sur le sensible* parle du Monde dont la « chair » est faite de la même étoffe que notre corps. Indirectement, elles parlent du monde d'aujourd'hui et donc du contemporain.

A Paris, j'ai participé au colloque international *Le théâtre et les cinq sens, Théorie, esthétique, dramaturgie* au sein duquel j'ai présenté une communication concernant *Variations sur le sensible*¹⁵ alors que dans les rues parisiennes défilaient des centaines de milliers de manifestants. Ils se rebellaient contre une nouvelle loi du travail en passe d'être votée au Parlement français. Quelques heures plus tard j'ai vu que sur l'un des poteaux

¹⁴ B. Formis, *Le geste entre philosophie et performance*, conférence dans le cadre des Forums de l'École Supérieure d'Art et de Design Marseille-Méditerranée, Cycle de conférences 2014/2015 : *Le geste et la parole : art, outil, corps*, à la Friche Belle de Mai, le 4 avril 2015. Consulté sur Vimeo le 1 juin 2016.

¹⁵ Colloque international : *Le théâtre et les cinq sens, Théorie, esthétique, dramaturgie* (SENSES/CREATIVE EUROPE 2015), Cité Internationale Universitaire de Paris, *Maison de l'Italie*, 13-14 juin 2016. Ma communication, ayant pour titre *Mordre les cinq sens : « Variations sur le sensible » chorégraphiées par Marjana Krajač*, que je propose ici dans une version remaniée et plus ample, a donné lieu à une première publication dans la revue bilingue (croate/anglais) : *Kretanja (Mouvements)* n° 25, éd. Le Centre croate ITI/Institut International du Théâtre, Zagreb, 2016.

électriques était resté un autocollant sur lequel était écrit : *Utopiste debout, Rêve générale*¹⁶. De façon un peu inattendue, ceci m'a rappelé le tout début de la performance *Variations sur le sensible*, avec le maintien persistant de l'attitude verticale sensiblement dansée, ainsi que les postures érigées des cinq danseuses aux yeux fermés (regardant le rêve général ?) à la fin de la performance. Mon expérience de spectatrice d'une œuvre de danse s'est superposée à mon expérience de vivre un moment fort de la réalité actuelle produisant la sensation puissante que l'utopie d'un monde meilleur persiste. C'est peut-être une utopie distraite et vertigineuse, une utopie banale et fragile, une utopie multiple et hétéroclite. Néanmoins, c'est l'utopie concernant l'autonomie du monde, absolument sensible au fait que nous sommes tous faits de la même substance. Irrévocablement transitoire mais sans limite créatrice.

¹⁶ L'écriture de ce slogan présente délibérément une erreur d'accord grammatical pour accentuer le lien entre « grève générale » et « rêve général(e) ».

Corpus iconographique

Variations sur le sensible. Photos de Damir Zizic.

Vidéos de *Variations sur le sensible* : <http://www.marjanakrajac.com/works/variations-on-sensitive>



