Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

2 | Automne 2014

Paroles de danseurs et de chorégraphes

Nick Nguyen, *Les Folies d'Espagne*. Dire la danse perdue

Chantal Lapeyre-Desmaison

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1123>

DOI : 10.4000/skenographie.1123

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 21-31

ISBN : 978-2-84867-495-7

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Chantal Lapeyre-Desmaison, « Nick Nguyen, *Les Folies d'Espagne*. Dire la danse perdue », *Sken&graphie* [En ligne], 2 | Automne 2014, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 10 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1123> ; DOI : 10.4000/skenographie.1123

Presses universitaires de Franche-Comté

NICK NGUYEN, *LES FOLIES D'ESPAGNE* :

DIRE LA DANSE PERDUE

CHANTAL LAPEYRE-DESMAYSON

Comment redonner vie et espace aux œuvres et aux pratiques chorégraphiques des XVII^e et XVIII^e siècles ? Jean-Noël Laurenti distingue deux démarches qui visent à la restitution de ce passé : une démarche d'orientation expérimentale, proche de la restauration à partir des sources et des traces encore présentes dans la période contemporaine, ou une démarche plus audacieuse encore, s'attaquant à des œuvres aux contours plus ou moins fantomatiques, faute de documents, réinterprétant autrement les œuvres dont on a conservé trace, ou encore, et plus radicalement, inventant, créant de nouvelles formes, de nouveaux discours, à partir des traces. Le parcours, les choix, la position de Nick Nguyen, danseur classique, puis danseur « baroque » (notamment dans *Ris et Danceries*, de Francine Lancelot), aujourd'hui chorégraphe et professeur de danse au Conservatoire d'Auxerre, peuvent sans doute s'inscrire dans l'une ou l'autre de ces démarches. En tant qu'interprète, il a par exemple participé à la re-crédation d'*Atys*, en 1986, née des réflexions menées conjointement par Francine Lancelot, Jean-Marie Villégier et William Christie, œuvre majeure, et fondatrice à bien des égards, du « retour » baroque des années 90. Mais la création la plus récente de Nick Nguyen, *Les Folies d'Espagne*, avec les danseurs de la Compagnie de Danse Renaissance *Bassa Toscana*, en collaboration avec Jean Tubéry, s'apparente, elle, à une pure invention – une trouvaille si l'on veut, née de rencontres et de projets

lentement mûris, abandonnés puis retrouvés, quand on les avait crus définitivement enterrés. C'est sur cette création que j'ai voulu l'interroger¹.

S'entretenir avec un chorégraphe contemporain, créant une pièce qui mêle danses Renaissance, baroque, contemporaine, est une chance pour le chercheur : il a ainsi l'heureuse occasion de saisir le phénomène au moment même de son surgissement. Comment ce chorégraphe perçoit-il aujourd'hui le sens de ce geste ? Quelles sont ses sources ? Quelles difficultés rencontre-t-il ? Au-delà du discours tenu sur la pièce, des postures singulières, des images et des métaphores qui les disent, se dévoilent ici la parole de la danse, la manière dont la danse se parle et se pense, la manière dont la démarche se légitime, la manière aussi dont cette parole, parfois, se retire et se tait, suggérant ainsi des points de butée, des silences essentiels, au cœur de tout propos chorégraphique.

Lire-danser : une expérience de péril

Pour un danseur, pour un chorégraphe, parler (de la danse entre autres) ne relève pas d'une évidence, et ce pour des raisons complexes. La chose semble aller de soi. Cependant, dans les propos tenus par Nick Nguyen, cette difficulté prend un sens très particulier. Certes cette réticence est discrète, et ses causes, parfois, en sont aisément perceptibles. Mais d'une manière plus générale, cette réticence de

¹ Cet entretien prend place dans le cadre d'une réflexion plus vaste portant sur le statut et les enjeux, littéraires, esthétiques, et sans doute anthropologiques, du « retour » baroque dans la période contemporaine, qui ne concerne pas seulement la « belle danse », ou la musique. Le théâtre, avec en particulier la recreation du *Bourgeois Gentilhomme*, proposé par Benjamin Lazar et Vincent Dumestre du *Poème Harmonique*, est une création fortement marquée par le choix d'une diction baroque, inspirée des recherches d'Eugène Green, par le parti adopté d'un éclairage à la bougie, et bien sûr par le retour de la musique et de la danse, dans la logique oubliée de la comédie-ballet. Mais la littérature contemporaine, elle-même, est aussi fortement marquée par la tentation baroque : de Pascal Quignard, auteur de *Tous les Matins du monde*, cité par Philippe Beaussant dans *Vous avez dit baroque ?* comme l'un des fondateurs contemporains de ce « retour », à Gérard Macé, qui découvre le monde baroque romain à travers Jean Rousset et s'en émeut dans *Rome l'Invention du baroque*, en passant par Christian Prigent et sa « Roue roue voilée roue en huit », une certaine littérature contemporaine affirme une porosité native à la tentation baroque et ce phénomène, morcelé en autant de manifestations disparates, dans des champs artistiques hétérogènes, mérite attention.

parole s'origine dans deux périls, nés de deux expériences particulières. La première de ces difficultés tient à l'identité (et à l'identification) du chorégraphe :

Le texte échappe de toute façon au chorégraphe. Quand on travaille avec un chorégraphe, il nous donne son texte, et son interprétation du texte. Et le danseur est un peu sa marionnette qui absorbe tout ce qui vient de la proposition chorégraphique. Il va pouvoir alors ajouter un peu de ce qu'il pense être dans l'idée du chorégraphe, dans la perception anticipée que ce dernier en a. Dans le cas de la danse ancienne, le chorégraphe n'existe plus. Il ne reste plus que le texte.

Une manière de rappeler que, dans ce contexte précis, danseurs et chorégraphes sont d'abord des lecteurs, ce qu'impose l'absence de toute tradition en ce domaine. « Aucune forme incorporée du XVII^e ou du XVIII^e siècle n'a survécu qu'on pourrait "apprendre par corps" par quelqu'un qui à son tour l'aurait apprise par corps par quelqu'un qui l'aurait apprise par corps... et ainsi de suite »², écrit à ce sujet Marina Nordera. Il ne reste donc plus en effet que des textes (Pécour et Feuillet dans le cas des *Folies d'Espagne*) – dont la lisibilité pose problème. Cette substitution modifie profondément la nature de l'auctorialité créatrice : en lieu et place du chorégraphe *auctor*, la pure textualité, et c'est une textualité de péril, partiellement altérée par la distance temporelle, par une authentique étrangeté de la langue, et des corps qui la parlaient.

C'est pourquoi une lecture plurielle s'impose en amont et cette pluralité contribue encore à différer la possibilité d'une auctorialité assurée d'elle-même, et d'une parole pleinement singulière. En effet, d'emblée, et à l'exception notable de Francine Lancelot, ces travaux sont d'essence collective, comme Nick Nguyen le rappelle dès le début de l'entretien :

Nous faisons de la recherche sur et avec l'étude des traités : on analysait par exemple trois ou quatre traités et on sélectionnait les passages identiques, les passages divergents. On peut prendre un exemple tout simple : dans la quasi-totalité des traités sur lesquels on travaillait, il y avait une table des pas, c'est-à-dire une description de chaque pas, une présentation de son dessin, de son écriture. On retrouvait les mêmes pas dans chaque traité mais ils étaient expliqués de façon sensiblement différente à chaque fois. Mon travail consistait à collecter les différences entre les descriptions de pas. En fait, je pense que Francine se servait de nous. Je me suis rendu compte qu'elle avait quasiment déjà étudié tous les chemins possibles et qu'elle voulait savoir s'il y en avait d'autres. À chaque

² *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, actes du colloque international de Versailles, 29 mai 2008, et Nantes, 30-31 mai 2008, sous la direction de Jean-Noël Laurenti, p. 155. [Consulté le 15 janvier 2014] URL : http://www.acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales04.pdf

fois qu'on pensait en trouver un, elle avait immédiatement des arguments pour démontrer que sa façon de voir était juste. C'étaient des rencontres riches en débats, qui laissaient les choses parfois ouvertes parce qu'on n'avait pas de réponses, mais qui ouvraient en même temps l'éventail des interprétations possibles.

Je cite longuement ce passage parce qu'il me semble exemplaire d'une démarche à nulle autre pareille : ces danseurs-lecteurs sont asservis à un texte (même si c'est d'une manière partielle) qu'ils ne lisent pas seuls, et donc ne comprennent pas seuls. Comment dès lors assumer une parole singulière à partir de ces lectures plurielles, contradictoires, parfois peut-être conflictuelles ? Aucune lecture, tramée d'emblée d'altérité, poreuse à cette altérité, ne pourra se revendiquer comme une lecture personnelle. Les propositions chorégraphiques qui en découlent seront issues de lectures nées d'affrontements lexicaux et apparaîtront dès lors comme des *essais*, au sens littéraire de ce terme. Les difficultés rencontrées dans ces lectures sont redoublées, dans le cas de Nick Nguyen, par le désir de fidélité qui caractérise son rapport aux textes sources :

Il y a plusieurs façons de lire un texte. La mienne ce serait d'abord d'essayer de retrouver ce que l'auteur a voulu dire. Voir les directions, les mouvements, la relation musicale et retrouver ce qui a pu faire parler, et puisque c'est en lien très étroit avec la musique, voir ce qui, dans la musique, a pu faire parler le chorégraphe.

Face à un texte littéraire, on maintiendrait difficilement une telle position, le lecteur contemporain ayant toujours à l'esprit la phrase de Valéry, qui invite à déjouer toute tentative de cerner une quelconque intentionnalité. À un critique qui lui demandait ce qu'il avait voulu dire dans son poème *Le Cimetière marin*, Paul Valéry répondit : « je n'ai pas voulu dire mais voulu faire, et [...] ce fut l'intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit »³. Ici, l'accent est inversé : c'est bien un dire (et un vouloir dire, propre à la notation chorégraphique) qui va engendrer le faire, ou la possibilité même de sa survivance, mais ce dire, dans sa diction même, demeure essentiellement lacunaire. De surcroît, la difficulté se dédouble immédiatement puisque Nick Nguyen en appelle au tiers terme musical dont l'effet originel est nécessairement perdu, et dont l'audition est elle aussi soumise à de multiples variations, nées des instruments, des choix opérés par les musiciens, dans leur approche de la partition originelle, des interprétations qu'ils en proposent.

Les propos de Nick Nguyen en témoignent : le créateur puisant aux sources baroques s'affronte à un chorégraphe absent, étrange altérité disparue qui le met en

³ Paul VALÉRY, *Variété*, dans *Œuvres*, Tome 1, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1503.

difficulté de lecture, comme un enfant incertain des signes tracés sur la page, devant lui, sans finir exposé à un ne-pas-comprendre dangereux et fascinant à la fois. Cette situation un peu précaire, instable, altère par contrecoup son identité propre et les distinctions traditionnelles entre danseur interprète et chorégraphe s'estompent, puisque sa lecture de la danse perdue le voue de fait à une position d'interprète, de chorégraphe au second degré.

Une parole plurielle

L'entretien que nous avons mené met en lumière cette très curieuse position des danseurs et des chorégraphes, penchés, obstinément, sur des traités anciens, lecteurs en péril, sensibles au moindre mot, s'interrogeant tout à coup avec perplexité sur la valence sémantique de tel ou tel terme⁴. Pour pallier ces difficultés, ces manques, ces incertitudes, c'est à d'autres sons et à d'autres temporalités que le chorégraphe va prêter une oreille attentive. C'est une nouvelle altérité qui apparaît alors, un autre perdu qui fait signe. Tout d'abord, l'expérience (des textes de référence, des danses du répertoire, du passé de danseur) exerce un pouvoir quasi involontaire sur la pensée chorégraphique en œuvre dans la construction de cette pièce : « J'ai travaillé de manière assez instinctive, dit-il. Je crois que j'ai visité beaucoup de choses avant et que ce sont ces choses-là qui ont ressurgi ». De plus, il l'atteste à plusieurs reprises, l'autorité incarnée par le traité et par sa lecture entre pairs n'est pas allégeance pleine et entière, même dans le cas d'un accord temporaire sur une interprétation ou une autre. Dans la solitude retrouvée, au moment de la composition, surgit très vite la spontanéité d'un désir qu'on peut lire comme un désir de réponse à l'injonction textuelle : « Bien sûr, il y a les règles, mais comme toutes règles, elles sont aussi faites pour être transgressées ». Mais cette possible transgression est pensée selon un principe éthique propre à la singularité artistique et esthétique qui s'énonce ici : « Je crois simplement qu'il faut garder ceci à l'esprit : comme à chaque fois que l'on traite de quelque chose qu'on aime, il faut être respectueux, essayer d'en sentir l'essence profonde avant de pouvoir la transgresser. Et si on la transgresse, il faut qu'il y ait une *raison*. Une cause authentique ». Ce désir d'émancipation rencontre aussi la réalité de la danse et des danseurs qui

⁴ De cette recherche, de ce travail linguistique extrêmement minutieux, j'ai été témoin lors d'un atelier de trois jours consécutifs, au Centre national de la danse (Pantin) en janvier 2013.

l'accompagnent et elle s'inscrit non plus dans une autorité temporelle mais dans une conscience aiguë d'une contemporanéité corporelle. Ainsi est-il du recours à l'*histoire* informelle que lui dictent les autres danseurs, en l'occurrence les danseurs de la Compagnie Bassa Toscana qui l'accompagnent dans la création des *Folies d'Espagne*. Doublant l'injonction textuelle des traités, relayée par leurs lectures, la présence physique, sensible, réelle pour tout dire, quasi au sens lacanien du terme, des danseurs, joue un rôle central dans la création et cette présence déplace ainsi, une nouvelle fois, le pacte auctorial dans un curieux effet d'aller-retour :

L'écriture s'effectuait en fonction des danseurs, réels, effectifs, en lien avec ce qu'ils étaient profondément – du moins avec la manière dont je les appréhendais. Parce que je pense que c'est difficile d'écrire pour quelqu'un qui n'existe pas. Si j'ai utilisé la danse Renaissance, c'est parce que j'avais des danseurs qui connaissaient cette danse et qui pouvaient servir l'idée du spectacle.

La personne qui va incarner le personnage ou la vie de la fiction, de l'action, va être porteuse de ce que je vais dire. Donc il faut qu'il les porte au mieux, ces choses. C'était ce qu'ils me demandaient d'écrire d'une certaine façon, bien sûr pas de manière explicite, mais je me suis servi de ce qu'ils étaient pour écrire.

Le danseur se présente avec ses caractéristiques propres, avec la maîtrise assurée de ses lieux communs, avec ses mondes originaux : le travail chorégraphique va puiser à ces sources vives et en même temps, va contribuer à les déconstruire, à en séparer le danseur pour que surgisse sa vérité sous l'image, ce qui implique d'ailleurs une modalité d'écoute singulière au cours de l'expérience. La création ne s'origine donc plus totalement dans une posture auctoriale sans rupture : la parole qui s'énonce ici souligne la pluralité de ce qui la traverse, presque à son insu, et insiste par là même sur la poly-auctorialité à la source de la danse. Pas d'œuvre donc, essentiel désœuvrement pour reprendre le terme de Frédéric Pouillaude⁵, si par œuvre on entend un corps constitué – ce qui n'est pas le cas de la pièce *Les Folies d'Espagne*, toujours en cours d'élaboration comme en témoigne la fin de l'entretien avec Nick Nguyen –, une présence attestée et une auctorialité identifiée. Le discours tenu par le chorégraphe insiste au contraire sur la « singularité quelconque »⁶ qui définit sa posture de créateur, être de désir pur, d'une « hospitalité irrévocable » aux lectures et à leurs effets parfois contradictoires, à une écoute de l'autre, de la

⁵ Voir Frédéric POUILLAUDE, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

⁶ J'emprunte ce beau concept, ainsi que la mention d'une « hospitalité irrévocable » qui le définit, à Giorgio AGAMBEN, dans *La Communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1990.

musique, à une présence. Et cette présence, il le dit clairement, est sans cesse traversée d'opacités, mais aussi de différences, d'altérités qui suscitent un dialogue sourd, *toujours pleinement actuel*, entre passé et présent, entre présence et absence, entre corps et musique, entre texte et silence – et on pourrait multiplier ici les axes de tension, qui me paraissent constitutifs de la pratique contemporaine de la danse ancienne, particulièrement dans le cas de Nick Nguyen. La parole du chorégraphe dévoile ici pleinement l'étrangeté fascinante de cette œuvre absente d'elle-même, par essence. C'est ce point que renforcent le rejet des dispositifs scéniques⁷, le choix du titre – ce qui pourrait identifier pourtant la pièce en tant que telle –, mais aussi le dialogue établi avec Jean Tubéry, à la fois pour l'origine même de la pièce, mais aussi en ce qui concerne les modalités de travail : c'est le musicien qui fut à l'origine de cette création puisqu'il demanda à Nick Nguyen d'écrire un projet. C'est lui également qui choisit le titre final. Et c'est avec lui enfin que s'instaure cette forme de dialogisme caractéristique qui définit le travail de Nick Nguyen :

L'échange que j'ai pu avoir avec lui était très riche. On a fini par être d'accord avec un ensemble de choses parce que je ne me suis pas contenté de lui dire « plus vite ou plus lentement », mais je lui ai donné des arguments et ces arguments ont nourri sa façon de trouver des solutions pour être au plus juste de ce que je demandais. Il en est ressorti une nouvelle proposition. Une sorte de consensus. J'avais des demandes, il en avait et de ces deux ordres de demandes, on a fait une troisième proposition qui était là pour enrichir le produit de ce qu'on a fait.

Pour Nick Nguyen, comme pour beaucoup d'autres chorégraphes, ce langage, retrouvé/inventé dans la période contemporaine, « est contemporain, même s'il est lu à travers les écrits de l'époque de référence. La danse baroque, ou "belle danse", c'est un espace de la danse contemporaine »⁸. Mais cette danse, on peine même à la nommer, c'est ce que Nick Nguyen rappelle à plusieurs reprises. La danse « baroque » ne sera nommée telle que par commodité, pour simplifier la réception du spectateur. « C'est Francine Lancelot qui évoquait cette question : il faudrait nommer cette danse la danse académique, disait-elle, et la danse classique devrait plus justement être nommée "danse classique romantique". Bien sûr "académique",

⁷ « J'ai toujours été embarrassé par les dispositifs scéniques, les décors, etc. C'est pour cette raison que je n'en veux pas, ou alors le moins possible. Dans la première partie, il n'y a rien, dans la deuxième partie, il y a quatre chaises, et dans la troisième partie, il n'y a rien ! », dit-il à ce sujet.

⁸ On trouvera des échos de cette affirmation dans les propositions de Christine Bayle, Marina Nordera, Béatrice Massin ou Marie-Geneviève Massé, dans *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 141-160.

“baroque”, “belle danse”, ce sont finalement des termes très génériques », dit-il. Danse perdue, et sans nom, dont on ne sait presque rien, sinon sa langue, dont on ne peut rien dire, qu’on ne peut que *chercher*, infiniment, dont la légitimité est toujours à construire, par la grâce de la recherche (et qui est, elle aussi, toujours en cours), elle appelle donc à l’existence un chorégraphe, nécessairement interprète, voué au rêve, à l’invention, au jeu, pour pallier les silences du temps et répondre aujourd’hui à l’appel d’hier par une injonction d’altérité au cœur du présent.

La création : un jeu du Temps enfant

L’analyse du discours tenu par le chorégraphe conduit à d’étranges rencontres, ou d’étranges retrouvailles. Ainsi, en écoutant Nick Nguyen, puis en relisant ses propos ensuite, j’ai souvent songé à ce fragment d’Héraclite : « Le Temps est un enfant qui joue, qui pousse des pions : royauté d’un enfant ». Souvent jugé obscur par les commentateurs, ce fragment 52 a une résonance particulière dans le contexte de cet entretien, et il y acquiert peut-être un sens nouveau – prérogative du lecteur moderne, qui ne suppose pas que telles étaient les intentions du philosophe antique. Très souvent, en effet, surgit au fil des questions et des réponses le lexique du jeu : « on a joué sur l’espace », « Je me suis amusé à », « j’ai pioché », « pour casser cette figure », etc. Cette dimension est particulièrement sensible dans le processus d’écriture : « J’ai pioché dans le réservoir de variations celles qui m’intéressaient pour le spectacle et quand je n’ai rien trouvé, j’ai écrit moi-même ce qui manquait, ce qui pouvait servir à la trame ». Le Temps qui se conjugue à la temporalité propre du chorégraphe est bien cet enfant joueur, un peu bricoleur, qui mêle, mélange, ajointe bout à bout des pièces et des morceaux pour y quérir, peut-être, l’inconnu ou l’imprévisible. Ce que Nick Nguyen résume ainsi quand il évoque la composition d’ensemble :

Pour moi c’est une série de petits tableaux qui ne sont pas figés : on a joué sur l’espace, on a beaucoup joué sur les trajectoires, les directions, en gardant l’esprit baroque. Il y a beaucoup de choses symétriques mais elles arrivent à leur symétrie par une asymétrie. Tout ne peut pas être symétrique et j’aime bien perdre les gens : on a quelque chose de très construit, très carré, puis tout à coup tout s’égare. Puis tout à coup sans qu’on comprenne ce qui se passe, on retrouve une autre forme. Des transformations sans arrêt d’espaces. J’ai joué à ça en pensant garder, à chaque fois qu’on retrouve ces espaces, ces courbes, un esprit très baroque.

Se perdre, se retrouver, sans fin, dans les dédales imposés par un Temps joueur, c'est ce qu'imposent au chorégraphe comme au spectateur cette matière, et cette *manière* singulière de s'en saisir, et de la laisser échapper. À ce Temps joueur, adversaire auquel s'affronte la création, s'ajoute la sensation, autre visage de l'auctorialité floue. L'important est, dit-il d'abord, d'évoquer, non de traduire ou de transcrire littéralement, les chorégraphies originelles, et de « donner des sensations ». Cette sensation qui déplace ainsi l'accent auctorial au profit d'un désir qui concerne le public touche aussi à la construction même de la pièce. Quand la parole auctoriale chorégraphique proprement dite, celle des traités et des chercheurs qui s'en font l'écho, s'expérimente corporellement, alors quelque chose de nouveau peut surgir, presque : à même la surface corporelle. Ainsi, dit-il, après avoir évoqué le chorégraphe penché sur les traités :

C'était la première lecture. Ensuite, on danse. Mais quand on danse, d'autres sensations apparaissent. On peut aussi décider d'aller contre les idées du chorégraphe, c'est-à-dire par exemple : ce saut n'est peut-être pas si important. Peut-être ne faut-il pas autant sauter ? Et se sent-on à l'aise ? Comment peut-on enchaîner les pas d'une façon différente ? Comment peut-on y rajouter de la courbe ou au contraire, des angles ?

Cette influence de la sensation est particulièrement sensible dans l'expérience des sauts, ce point toujours épineux dans l'interprétation, mais plus encore elle définit une auctorialité du corps. C'est ainsi que je comprends cette affirmation :

En fait on n'invente pas, on est guidé par une nécessité. Il y a quelque chose qui doit se passer. Cette chose-là va se passer entre plusieurs personnes, ou pour une personne toute seule, qui va devoir exprimer quelque chose. La nécessité dramatique va donner l'attitude principale, c'est-à-dire le parcours, l'occupation de l'espace, qui va indiquer l'intensité des mouvements et ensuite la musique, le rythme musical vont nous donner des indications sur les pas. Là encore, la sensation prédomine : comment trouver la fluidité d'un pas à l'autre pour que le passage paraisse facile à faire, même si c'est difficile ? Pour que l'enchaînement paraisse logique et cohérent avec l'histoire ? Il y a une double cohérence, une cohérence en lien avec le fil narratif sous-entendu, et une cohérence interne, du geste, à la chorégraphie, à la personnalité du danseur parce que je ne pourrais pas demander la même chose à des interprètes différents, et à la musique.

Quelque chose se passe, doit se passer, sous la dictée d'une impulsion obscure, et c'est cette impérieuse nécessité, ailleurs nommée « cause » ou « raison » qui conditionne la transgression qui peut survenir dans ce cas. On peut supposer que l'expérience de la danse ancienne, s'appuyant sur des silences et des textes à jamais sans voix et sans corps, sollicite, plus que d'autres pratiques chorégraphiques, ces retrouvailles avec l'espace de la sensation. Cet appel à la sensation, quêtée en deçà ou au-delà du langage s'avouant insuffisant (lacunaire et vaincu), implique un

rapport à un corps qui cherche l'immédiateté (rêvée peut-être, en tout cas reconstruite) d'un contact sans mots avec le monde dans sa diversité. Ce discours du chorégraphe dirait ainsi l'essence même du baroque comme enfance contrariée, impossible à perdre en tant que telle.

Cette enfance retrouvée, ou reconquise dans l'espace de la recherche avec d'autres corps danseurs, au-delà de toute question d'identité, on la perçoit également dans la prégnance – double – du fil narratif. Tout d'abord parce que Nick Nguyen identifie cette prégnance narrative, cette *trame* nécessaire, comme son trait le plus distinctif – le cœur de sa parole la plus singulière. *Les Folies d'Espagne* s'organisent en effet en trois temps, autour de la thématique de l'invitation. La première partie repose sur des rapports de hiérarchie et évoque, dit-il, la danse telle qu'elle *aurait pu être*⁹. La deuxième, de facture beaucoup plus contemporaine dans les dispositifs scéniques adoptés, met en scène un quatuor, deux hommes et deux femmes, qui se cherchent, se séduisent, s'affrontent. La troisième, reprenant la thématique de la pastorale, est consacrée au plaisir pur de l'échange et du jeu. Dans ces trois temps, il indique que lui importent

les rapports interpersonnels, ce qui se passe entre les gens. Ce qui se passe : des rencontres, des affinités, je l'ai dit... On maintient une distance. À travers une activité, on brise cette distance. Des personnalités un peu marquantes vont se distinguer, d'autres vont exprimer leur désir ou leur plaisir débordant, d'autres vont être un peu plus en retrait. Comment être ensemble ? C'est la question.

Raconter une histoire, donc, est le simple vœu du livret secret. Mais cette histoire n'est pas identifiée en tant que telle, elle reste à l'état latent. Il me semble que cette posture discursive, sensible dans l'entretien comme dans la pièce représentée, insiste sur la dimension essentiellement pré-narrative de la danse, qui, ici, très clairement, ne raconte pas une histoire, mais indique la simple possibilité de la fiction, à travers des germes narratifs qui suggèrent, évoquent, esquissent les

⁹ Le chorégraphe précise ainsi le sens de cette évocation : « On a suivi la logique de la suite de danses. À cette époque-là, les danses se déroulaient dans un certain ordre. On commence par la courante, on enchaîne ensuite, généralement, par le menuet, la sarabande, etc. [...] Dans la première partie, on évoque le cérémonial du bal – je dis bien : on *évoque* – avec les révérences obligées au début de chaque danse. Ces bals étaient très longs, et ils étaient extrêmement protocolaires : d'abord le roi et la reine, puis la reine et le premier prince de sang, puis ce dernier avec la première princesse de sang. On déroulait ainsi tout le fil de la hiérarchie... Pour nous bien sûr, il n'était pas question de reconstituer tout ce cérémonial. L'idée était plutôt de présenter la danse baroque, dans son contexte, pour la même raison toujours : il s'agissait d'*évoquer*, parce que toujours ce qu'on fait n'a peut-être rien à voir avec ce qui se faisait réellement. »

histoires *toujours possibles* entre des êtres humains, les mêmes ou d'autres – mais la chose importe peu – au fil du temps, des époques, des sensibilités.

Le plus frappant est sans doute ici que la diction de cette narrativité désirée est elle aussi tout entière soumise à la trame, si chère à Nick Nguyen. En effet, si l'on reprend le fil même de l'entretien, on s'aperçoit que le chorégraphe nous raconte une histoire, l'histoire d'une danse perdue, de chorégraphes disparus, d'un désir qui, lui, ne s'éteint pas de réveiller quelque chose de ce passé, de lui donner une actualité, de conférer au « faisceau de ténèbres »¹⁰ une absolue contemporanéité. Comme les héros de contes, le chorégraphe cherche et trouve des adjuvants, dans la musique, la sensation, les autres danseurs et leur corporéité singulière. Il retourne les opposants que pourraient être le silence du temps et l'opacité des traités, pour se frayer tout de même un chemin, et s'inventer, dans le retrait de toute parole, en de nouvelles folies. Se dévoile alors, sous le couvert de la fiction et par ses armes, une pensée chorégraphique en acte, a-conceptuelle, excédant tout effet de discours, tramée de gestes, d'une mémoire sans souvenirs, de sensations fugitives qui s'inscriront pourtant, dans le corps des danseurs, comme dans celui des spectateurs.

Douai, mardi 25 février 2014

¹⁰ L'expression est de Giorgio AGAMBEN, dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite Bibliothèque », 2008, p. 22.