L'instant *Katema*

Avant de créer en 1979 son chef-d'œuvre *Dance*, avec Philip Glass et Sol LeWitt, Lucinda Childs élabore une diagonale d'une complexité extrême par accumulation de mouvements en silence. *Katema* (1978) (*cf.* illustration p. XI), filmé par Renato Berta, est le point d'aboutissement des diagonales d'*Einstein on the Beach**. Finir pour recommencer, aller et venir par rotations, réintégrer en déplaçant, épuiser les variations de la diagonale dans une durée à partir de nouvelles possibilités : le travail est bien cumulatif. Lucinda Childs n'a pas été la chorégraphe et l'interprète d'*Einstein on the Beach* sans prendre la mesure d'une synthèse qui englobe sa recherche antérieure. À ce titre, *Einstein on the Beach* n'est pas une révélation mais un prolongement de ses préoccupations qui, à leur tour, vont croiser son goût plus ancien du théâtre et son art combinatoire.

Dans les dernières phrases de *Katema*, quelque chose retient l'attention que le travelling sollicite. Lucinda Childs produit un certain déplacement en arrière, de telle sorte que le corps exprime une force dont on ne sait exactement si elle vient de l'intérieur ou de l'extérieur. Ce mouvement amplifie le rapport corps/espace de la troisième diagonale d'*Einstein on the Beach* mais sans le chaos. Une traction arrière contrariée déploie le mouvement le plus concret et le plus désirant : celui d'*aller vers*. Au fur et à mesure de sa recherche, la création de Lucinda Childs intègre avec toujours plus de finesse une qualité qui apparaît clairement dans les chorégraphies faites en silence entre 1973 et 1977. Cette qualité est contraponctique. Les allers et retours

Je n'avais plus besoin de refaire des diagonales toute ma vie.* Katema *était une recherche conclusive.

Lucinda Childs*

et les rotations élaborent un *mouvement conjoint entre durée et instant*. Le corps ne raconte pas une histoire, il ne fait qu'aller *vers* en se confrontant à ses propres forces. Si la ligne est considérée comme la possibilité d'arpenter d'avant en arrière, pourquoi intégrer demi-tours et tours complets ? Pour complexifier sans doute : on ne peut pas faire des allers-retours toute sa vie comme des diagonales, si l'on veut épuiser les possibles. Mais cela produit autre chose : tracer une ligne, quelle qu'elle soit, correspond à la durée nécessaire pour parcourir une certaine distance, et faire des tours ou des demi-tours consiste à interrompre brièvement cette durée, en développant des portions de temps qui enveloppent d'autres durées.

Ce qui arrive sur la ligne, les instants, modifie la durée et démesure la mesure. La mise en rapport du temps (nombre de pas) et de l'espace (organisation d'une ligne) met en doute l'étendue. L'instant, le changement de rythme et/ou de direction, structure la continuité temporelle. Si les forces agissent sur ce corps qui va *vers*, c'est qu'il est volontaire, et volontairement contre la déception, puisqu'il doit enchaîner l'instant à la durée. La diagonale théâtralise la ligne : confrontation du corps et de l'espace.

Par ailleurs, l'instant, saisi chorégraphiquement par tour ou demi-tour, effet de variations sur une ligne, réintroduit l'effort d'unification entre des coupes et des liaisons, déjà présent dans *Calico Mingling*. Attraper le regard par répétition, et le conduire à des variations qui accumulent des durées, indique une chose tout à fait claire, que ce soit un solo ou des formations de danseurs qui souvent fonctionnent par duos : il arrive à chacun ce qui arrive à tout le monde, des événements. Ils sont ce qui arrive en propre sans avoir pour autant de qualité narrative ou anecdotique. Quelqu'un qui marche et qui tourne n'est rien d'autre que quelqu'un qui marche et tourne : il va : la cause de son tour est soustraite à toute connaissance, si tant est qu'il y en ait une. Mais l'événement est néanmoins chargé d'énergie : il y a des événements petits, d'autres grands. Si on remettait de la narration, on y verrait des gestes de douleur ou de joie, on percevrait des émotions. On en oublierait la danse comme poétique transformationnelle fondée sur un matériau simple et insistant. Car rien n'est plus vivace que l'impact d'un instant sur le flux continu. L'instant est arrachement au flux, comme une note éveille et modifie la perception d'un phrasé mélodique. Il s'oppose au

temps linéaire de la vie comme addition de secondes, de minutes, de jours, d'années. En ce sens, il a une fonction dramatique. Mais il s'agit d'un drame « retourné[78] », silencieux et sensible : il est action sans être histoire. Et d'être une action sans action, il est *déviation*, sans racines : l'instant tombe à la verticale sans raison. L'instant relève d'un foyer de forces manifesté par le demi-tour ou le tour complet. C'est la fusion de l'intérieur et de l'extérieur au lieu même du foyer, tour sur ligne, qui change l'espace en modifiant la direction. L'instant est dramatique, parce qu'à l'évidence, il est ce qui partage sans s'y arrêter le passé du futur. La déviation est une façon d'oublier le passé et de ne pas savoir de quoi le futur est fait[79]. Ce que montre en définitive *Katema*, après le solo des trois diagonales d'*Einstein on the Beach*, c'est que Lucinda Childs chorégraphie du temps.

On pourrait en rester là en effet et se contenter de la belle image de ce corps hypnotisant du fait de tourner[80], affecté par des forces. Il ne s'agit pas de forces externes, c'est le corps qui applique de l'intérieur des impulsions. Il ne suffit pas de tourner la tête quand quelqu'un vous hèle, il faut encore en avoir l'impulsion, le désir de se retourner. Personne ne danse sur toutes les musiques ! Il faut tenir ensemble le flux et la coupure. Il faut coupler des inconciliables*. Il faut tenir sur une ligne qui peut à tout moment devenir une autre ligne : ce qui est préétabli et fixé comme succession définie peut à tout moment être renversé par une action, la coupure, et donner une autre valeur à la succession, l'indéfini. C'est le même problème lorsque dans une série ordonnée selon la succession 2 répète 1, et 3 répète 2, la combinaison peut changer par déplacement dans la succession, de telle sorte que 2 ne répète plus 1 mais devient 1, et qu'ainsi 3 répète 1. Il faut une force prodigieuse à ce corps pour faire tenir ensemble le flux et la coupure, car il faut tenir deux mouvements contradictoires. Or cette force n'est possible qu'en se couplant à un esprit mathématique qui combine et permute par répétition : dans la *combinaison*, ce qui revient est autre chose à la même place ; dans la *permutation*, ce qui revient est la même chose à une place différente. Ce cou-

Corinne Rondeau
— Vous semblez toujours procéder par l'union d'inconciliables, l'équilibre entre deux choses qui ne sont pas compatibles.

Lucinda Childs
— Absolument. C'est aussi le travail entre l'intuition et l'analytique, l'esprit qui choisit le bon matériau et le conceptuel qui organise les idées et les partitions.*