

Camille Mutel, l'exposition nu(ə)

Christophe Triaou

Depuis maintenant une dizaine d'année, Camille Mutel développe, avec sa compagnie Li (luo), un travail chorégraphique singulier, où à la densité de présence et à la précision du mouvement se mêle le trouble qu'elles suscitent dans la mise en jeu du regard, et du désir qui le sous-tend. Cette présence du corps tire sans aucun doute chez Camille Mutel sa force de sa formation au butô¹, qui a marqué son parcours : une corporalité élémentaire et tellurique, en lien organique avec l'espace et le temps dans lesquels elle s'inscrit, capable d'atteindre à une dimension mythique et archaïque. Peut-être la danseuse et chorégraphe tire-t-elle également du butô une partie de son travail sur la nudité, qu'elle emmène cependant ailleurs. Car là est la singularité de ses créations : Camille Mutel danse nue — tout d'abord, plusieurs années durant, en solo, et plus récemment à plusieurs (duo féminin pour *Soror*, duo masculin-féminin élargi en trio avec la présence d'une chanteuse pour le récent *Go, go, go, said the bird...*, petite communauté sans doute pour la prochaine création). La nudité féminine qu'elle expose alors questionne et active la présence de son corps de danseuse dans le rapport qu'il instaure avec le regard porté sur lui, l'érotisme qu'il suscite et avec lequel il joue dans un rapport spectaculaire labile, entre évidence et piège, entre proche et lointain.

La nudité dans les spectacles de Camille Mutel est en effet non pas exhibée, mais exposée : elle s'offre au regard tout en y échappant, s'y soustrayant, d'un même mouvement. Jouant de la perception du spectateur, et du désir que le corps ainsi manifesté peut susciter, elle convoque une présence qui se donne paradoxalement dans son retrait — qui se constitue comme objet du regard pour mieux échapper à sa saisie. *Symphonie pour une dissolution*, en 2008, construisait ainsi le mouvement de ce que la chorégraphe appelait « la fin de la comédie féminine » : l'épreuve du manque et de la séparation y entraînait le choix de l'érotisme et sa mise en spectacle, pour se retourner cependant en son renoncement, en un « détachement progressif du système de théâtralisation des moyens employés à se relier ; particulièrement ceux de la séduction »².

Dans ses solos des dernières années³, c'est une telle exposition-« dissolution » qui s'opère chez Camille Mutel : par la tenue d'un mouvement lentement étiré où le déploiement fait muer, par touches infimes mais continûment, l'image d'un corps comme déplié et montré sous tous ses angles (*Effraction de l'oubli*) ; en se fondant avec la matière de l'espace et du son jusqu'à donner l'impression d'une indistinction onirique (*Etna !*) ; par le jeu plastique sur l'ombre et la lumière⁴ dans lequel le corps se donne et se soustrait de manière fluctuante à la

1 Avec Masaki Iwana.

2 Présentation du spectacle. Toutes les autres citations non référencées sont également tirées des textes des programmes des créations.

3 *Symphonie pour une dissolution*, 40', 2008 ; *Effraction de l'oubli*, 40', 2010 ; *Nu(ə) muet*, 20', 2012 ; *Etna !*, re-création, 30', 2014.

4 Matthieu Ferry pour *Effraction de l'oubli*, *Nu(ə) muet* et *Soror*.

visibilité, ou se révèle fragmentairement, par bribes, comme morcelé dans l'impossibilité de la constitution de la globalité d'une image ; mais aussi par le jeu de doubles du duo *Soror* (avec Alessandra Cristiani), où les deux corps, initialement comme tombés de l'obscurité des cintres, entrent dans un rapport en miroir ambigu, à la fois de fusion et de distinction, de gémellité et de rivalité.

Le nu chez Camille Mutel est alors à l'image du « e muet », le « (ə) » de la phonétique (« cette lettre silencieuse posée en fin de mot qui ne se prononce pas mais existe par son absence ») qui fonde le titre de *Nu(ə) muet* (2012), « esquisse chorégraphique de la nudité » posant comme principe que « la nudité est ici envisagée comme ce qu'un Nu révèle sans jamais pouvoir le saisir ». Dans cette forme courte de vingt minutes, le corps nu se donne dans un premier temps à voir subrepticement, surgissant de l'obscurité à l'occasion de brefs flashes de lumière — courtes apparitions aussitôt disparues, images aussitôt résorbées dans le noir, ne survivant plus alors que dans leur rémanence dans l'œil puis la mémoire du spectateur. Comme l'empreinte fixée par l'instantané photographique, l'image apparaît comme une surface prégnante mais irréductible à toute saisie (tandis que se laisse sentir la présence physique du corps dans le noir), déjà marquée du sceau de la disparition de son objet ; de même, la plasticité potentiellement picturale des poses de la danseuse est défaire par la nature fragmentaire de la manière dont elles apparaissent au regard. La deuxième partie du spectacle travaille, elle, sur une continuité, mais le corps échappe tout autant, autrement : la danseuse joue sur et avec le tracé d'un fin rayon laser vert, son corps sculptant la lumière tout autant qu'il est sculpté par elle dans son interaction avec cette ligne irisée qui le dessine tout autant qu'elle l'incise : tracé de l'épine dorsale, découpe du cou, irradiation de la chevelure mais aussi, un court moment, de la toison pubienne ; ou encore brûlure, dans le mouvement final, du point d'équilibre précaire du corps en tension sur la pointe des genoux, jusqu'à la rupture. Jouant avec ce rayon, se formant et se déformant au gré des images parcellaires qu'il dessine tout en lui résistant, en échappant à une image globale qui le donnerait à voir entièrement, comme une unité, le corps nu se donne comme image(s) pour défaire, transformer celle(s)-ci aussitôt, s'absenter : corps offert à la vue mais infétichisable.

Camille Mutel joue ainsi avec regard, et le désir qui lui est inhérent — regard croyant pouvoir la saisir et auquel elle se dérobe, dont elle se pose en objet pour le déjouer, dans une relation sans cesse renversée où le corps exposé s'offre et échappe. Elle produit à proprement parler une fascination, au sens où Blanchot pouvait préciser que « la fascination se produit lorsque, loin de saisir à distance, nous sommes saisis par la distance, investis par elle »⁵ ; mais également en son sens étymologique, dans lequel la sexualité peut se mêler à la terreur — cette part nocturne qui lie *Le Sexe et l'effroi* pour Pascal Quignard⁶, par exemple, l'angoisse archaïque qui peut y être associée.

L'érotisme féminin, et plus largement encore la figure féminine convoquée dans la nudité, y développe sa face double : il est en cela parlant que les deux premiers spectacles de la compagnie Li (luo) aient pris pour inspiration d'une part la vestale (*Vestale*, 2003, sa première création), la vierge protectrice qui veille dans la solitude (et dont seule la poitrine alors était

5 M. Blanchot, « Parler ce n'est pas voir », *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 41. Ou encore : « Le regard trouve ainsi dans ce qui le rend possible la puissance qui le neutralise, qui ne le suspend ni ne l'arrête, mais au contraire l'empêche d'en finir jamais... » (« La solitude essentielle », *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. Folio essais, p. 29).

6 Gallimard, 1994. Quignard y associe la fascination à l'angoisse et la pétrification et en rappelle l'origine étymologique dans le terme latin *fascinus* qui désignait le phallus, rappelant également que *fascia* désignait le bandeau qui entourait les seins des femmes.

déjà nue), et de l'autre la terrifiante déesse indienne Kali⁷ (*Le Sceau de Kali*, 2005, la suivante) pour « une pièce dans laquelle l'attente et la solitude se transforment peu à peu en folie » et où « le sexe devient l'objet central de l'attention, monstrueuse demande d'amour exposée de façon ostentatoire, presque agressive » (Camille Mutel y était vêtue d'une seule chemise sous laquelle, avec les mouvements du corps, le sexe se dévoilait par moments). Avec *Effraction de l'oubli* (2010), c'est un corps sans regard et sans visage qui se métamorphose lentement devant nous : un nu masqué — d'un masque comme neutre (un léger sourire seulement⁸) et aveugle, et comme mortuaire — qui se métamorphose sans cesse à travers le déploiement et les tensions d'un lent mouvement pourtant presque élémentaire. Corps mouvant et face pétrifiée, « entre abstraction et cruauté », séduisant et inquiétant, éros et thanatos, dans sa plasticité polymorphe ; et sous le regard, là encore : un corps originellement « oublié par lui-même » jouant avec la conscience d'être vu comme si la scène, l'éclairant morceau par morceau, lui donnait une identité en tant qu'objet de regard, mais constituant un piège pour ce même regard : « La dynamique de cette monstration s'accompagne d'un rejet du regard qu'elle sollicite. Au cœur de cette spirale ascendante, hypnotique et obsédante du désir, apparaît une peur tapie dans l'obscurité. Qu'y a-t-il à montrer vraiment ? Un sexe de femme, un trou, une béance. Dans la profondeur du vide, se terre un vide médusant ».

Entre profonde sexualisation et indéfinition, dans ses mues successives, le corps nu de Camille Mutel circule entre la forme et l'informe. Il devient plis et dépliés, corps-matière, corps-surface, et même, dans certaines créations, surface de projection (pour la lumière, ou pour la vidéo dans *Etna !*). Surface délimitante et séductrice qui est celle de la peau, surface de l'apparence, de l'identité et même de la détermination, y compris celle de genre⁹ ; surface garante d'une forme mais désignant en creux une organicité mystérieuse, celle de la chair et de l'informe qu'elle recèle et soustrait. Cette organicité de l'intérieur du corps, les bandes-son peuvent d'ailleurs, dans certains spectacles, s'en faire métaphoriquement l'écho (voix indistinctes d'*Effraction de l'oubli*, éclats, gloussements et chuintements de *Nu(a) muet*, nappes telluriques d'*Etna !*). Et dans son dernier spectacle, *Go, go, go, said the bird (human kind cannot bear very much reality)* (2015), si la relation érotique (offerte cette fois à vue sous une lumière pleine et constante), ostensiblement sensuelle, métaphoriquement mais fortement sexuelle, se joue entre les deux danseurs, l'homme et la femme (Philippe Chosson et Camille Mutel), en une suite de séquences comme des rituels à la Oshima¹⁰, la dimension la plus organiquement sexuelle (la plus « obscène », serait-on tenté de dire) est, paradoxalement, portée par la voix de la chanteuse qui les accompagne (Isabelle Duthoit), dans ses émissions vocales gutturales, rauques ou suraiguës, continues ou haletées, surgies du plus profond de son corps.

Mais la « béance » qui transparait est aussi celle, plus intérieure peut-être encore, d'un manque fondateur, l'épreuve du vide et de l'indéfini sous les déterminations de l'image et de l'identité. S'exposer, c'est alors tout montrer, et finalement, en cela, ne rien montrer ; montrer qu'il n'y a rien, rien derrière, sinon la solitude, le manque, le vide — communs. Comme

7 Déesse de la destruction comme de la préservation, du passage du temps comme transformation.

8 Inspiré de celui de « L'Inconnue de la Seine ».

9 Le prochain spectacle de Camille Mutel prendra d'ailleurs son point de départ dans un rituel sarde, l'*argia*, dans lequel, pour un temps donné, les hommes deviennent femmes ou jeunes filles, occasion de cérémonies d'exorcisme dansées et chantées où se joue l'inversion, l'échange des identités et des vécus sexuels (voir Clara Gallini, *La Danse de l'argia. Fête et guérison en Sardaigne*, Verdier, 1988).

10 Le réalisateur de *L'Empire des sens*, entre autres.

blessure, sans doute, mais aussi à accepter et apprivoiser, comme ce qui permet le mouvement, le jeu : celui des formes, des transformations et des devenirs déjouant les assignations et les saisies objectivantes. Par la nudité du corps ainsi exposé entre densité et insaisissabilité, entre surface offerte et intériorité soustraite, c'est tout un espace de création — d'imaginaire, de soi, de relations — qui s'ouvre alors et se déploie entre la scène de Camille Mutel et ses spectateurs, dans le jeu du regard en tant que jeu de désir (pas simplement sexuel, mais bien le désir qui se joue dans la vision, et dans la relation spectaculaire), incessamment relancé et activé : allant et venant face à une présence ramenée à sa concrétude d'évidence et d'énigme, elle-même se donnant et se retirant d'un même geste.