

De l'Arsenic, n° 2, 2000 – Textes

*SEULE LA VIOLENCE AIDE OÙ LA VIOLENCE RÈGNE*

Par Christophe Wavelet

Pénombre régnante.

Trois corps.

Disséminés dans l'espace.

Jetés-là, inertes. Comme morts.

Au lointain jardin, une porte claque, soustraite à la vue. Un homme entre. Déterminé, son pas le conduit vers l'un des corps étendus au sol. Il s'en saisit, le traîne sans précaution pour le disposer ailleurs dans l'espace, puis ressort par là d'où il est venu.

Durant l'accomplissement de ce qui n'aura relevé que d'une tâche, d'un agir utilitaire, son visage sera resté privé d'expression, affranchi de tout affect identifiable, à l'écart de toute connotation psychologique. Factuels, ses gestes et son parcours n'auront procédé que du sens obtus d'une action manifestement familière, habituelle même, accomplie comme en réponse à une injonction dont la source et la motivation seront, pour nous, demeurées hors champ.

Rien d'autre.

Nul commentaire, nulle explication, alors que la situation, par un processus cumulatif, sériel, se répète presque identiquement à de nombreuses reprises. Agie tantôt par le même homme, tantôt par un autre, semblable, de longues minutes durant. Parfois, il ne s'agit que de déplacer l'un des segments articulaires des corps étendus là. Parfois, on l'a vu, c'est du corps tout entier qu'il s'agit. Ou, plus justement, de ce qui en tient lieu : corps devenu objet, au bord de la raideur cadavérique.

**La scène comme champ de bataille**

Si tant est qu'une guerre ait eu lieu, ce sont alors ses seuls effets qui nous sont présentés, non ses modalités ni ses motivations. Et sans doute l'impact sensible qui caractérise cette première séquence de *Braindance*, le caractère d'inquiétante étrangeté qui émane d'elle tiennent-ils d'abord à l'intelligence avec laquelle Gilles Jobin use de ce « comme », de cette puissance du latent -puissance non d'identité mais d'analogie ou d'homologie - sur lequel s'appuie le fait théâtral à son principe.

Que nous sachions - d'un savoir assignable, fiable, vérifiable - qu'une guerre, ici, aux portes de la scène, a ou n'a pas eu lieu, cela importe peu. Guerres il y a, et elles ont bien lieu, mais hors champ encore une fois. C'est-à-dire hors représentation. Ailleurs dans le monde. Guerres dont nous, européens de l'ouest, européens abrités, ne sommes le plus souvent les contemporains hébétés que par montage d'images : voués à l'interposition, à la médiation des représentations télévisuelles. Hors réalité tangible. Hors événement. Inversement, ce qui importe ici, ce avec quoi il nous faut compter, c'est avec cela qui surgit devant nous : ces corps exposés à notre regard et qui nous confrontent au caractère d'abord indécidable d'un geste artistique qu'il sera ensuite de notre responsabilité - à nous spectateurs, à nous les témoins d'actes qui se conjuguent selon un présent qui trace continuellement sous nos yeux sa propre disparition - d'élaborer. Oui, ailleurs, des corps sont sans doute par d'autres touchés avec une comparable absence d'égards, de délicatesse, de douceur, avec une semblable brutalité factuelle, neutre presque. Corps chus, nus, jetés-là. Réels eux aussi. Cadavres traînés à même le sol. Corps déplacés par d'autres corps, selon la puissance d'un vouloir qui leur demeure à jamais étranger et qui pourtant les meut sans possibilité de délibération, sans autre forme de procès que celui d'une servitude obligée.

Oui, ici, des corps sont tour à tour déplacés, traînés, dévêtus, alignés. Mais aucun d'eux ne mime quelque action qui lui serait extérieure et qu'il lui incomberait, par une puissance maîtrisée de simulation du réel, par un dispositif narratif répondant à des pré-requis codifiés ou à des règles normatives de nous représenter. Et si de la semblance ici se fait jour, elle ne saurait provenir que de nous qui regardons, nous contraignant en retour à élucider les modalités et les effets de notre acte de perception. Quant à la métaphore du chorégraphique comme guerre, si elle vient effleurer l'esprit d'un spectateur, c'est peut-être d'abord en ce sens. Car en réalité la danse de Gilles Jobin ne représente rien. Elle ne postule aucun objet absent dont elle constituerait l'index ou dont elle serait en position de lieu-tenance. Dans *Braindance*, les corps présentent. Ils agissent ou sont agis par d'autres, qui partagent avec eux même temps et même espace. Et ce dont notre propre présence consentante en ces lieux témoigne, c'est d'abord de ce partage-là. C'est-à-dire de la question politique par excellence.

## **Hors sujet**

Durant les années soixante à New-York, on se souvient que les projets liés aux activités du légendaire *Judson Dance Theater* élaborèrent une critique radicale du fait chorégraphique, de ses pré-requis historiques, de ses pratiques instituées et de ses frontières convenues, opérant ce faisant différents glissements de ses horizons de sens. Ce qu'en d'autres termes ils occasionnèrent, ce fut un changement de paradigme, lequel allait nécessairement transiter par une reconfiguration des pratiques de corps. C'est ainsi l'époque où émergent deux notions, elles-mêmes coextensives de deux projets esthétiques remarquables : celle des « task improvisations » d'Ann Halprin et celle du « body object-like » d'Yvonne Rainer. Et il est surprenant que dès cette première séquence, *Braindance* leur offre une résonance singulièrement vive. Peu importe que Gilles Jobin assume explicitement ou non ce geste d'anamnèse, puisque c'est son

caractère opératoire qui nous intéresse ici. D'ailleurs, le frayage d'une modernité pour la danse n'a cessé de tisser entre elles de ces temporalités apparemment disjointes, mais dont les enjeux dessinent ce qu'Alain Badiou nomme ailleurs une « configuration artistique » .

Mettant l'accent sur la dimension de procès, d'expérience inanticipable que chaque corps est susceptible de faire, les « tâches » d'Ann Halprin, relevant des actions les plus quotidiennes, les plus banales, visaient à « inhiber l'inhibition » (selon l'heureuse expression de Matthias Alexander), afin de laisser advenir des évènements de mouvement et de geste qui ne soient plus assujettis à un référent extérieur, pas plus qu'à quelque modélisation savante dans l'usage fait des corps.

Quant au « corps comme objet » d'Yvonne Rainer, c'est de manière décisive qu'il participa lui aussi des stratégies visant à émanciper l'agir corporel de tout privilège psychologique ou de tout encodage esthétique qui lui préexisterait. En marge des techniques de dressage, il s'agissait pour Halprin et pour Rainer (mais aussi bien pour Paxton, Brown, Dunn, Hay, Gordon, Forti et alii) de s'inventer des embrayeurs à partir desquels il devenait possible de congédier les critères de valeur inhérents à la double tradition du ballet et de la modern-dance. Or il est saisissant de constater qu'il aura fallu un long détour historique pour que les motivations où ces projets puisaient leurs sources viennent à nouveau inquiéter, en mode propre il est vrai, les scènes « chorégraphiques » européennes récemment émergées.

Il n'est que de considérer, pour se convaincre de ce que le passé n'est pas toujours aussi passé que certains semblent le penser, les projets respectifs de danseurs tels que Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy, Claudia Triozzi, Boris Charmatz, Myriam Gourfink, Alain Buffard, Meg Stuart, Raimund Hogue ou Vera Mantero. Chez chacun d'eux différemment, des lignes de force communes se repèrent, des priorités partagées se laissent déceler. Elles consistent par exemple à fuir comme la peste tout ce qui viendrait connoter le « métier » (l'usage virtuose des savoir-faire techniques comme fin en soi du projet esthétique), à réfuter les conceptions an-historiques du corps, à privilégier des pratiques esthétiques qui mettent l'accent moins sur le produit (devenir-marchandise des corps) que sur la processivité (les corps en tant que leur mouvement est susceptible de produire de la pensée), et à remettre en chantier le postulat d'égalité en quoi consiste proprement ce que l'on nomme « démocratie » .

« Nul ne sait ce que peut le corps » dit Spinoza dans un passage célèbre de son *Ethique*. Oui, et c'est au nom de ce qui, du corps, gît-là insu, c'est-à-dire inexploré, impensé, qu'il s'agit pour chacun d'eux de s'affranchir d'un certain entendement dominant du chorégraphique (et avec lui d'options de sens surdéterminées relatives au « corps »).

## **Partages**

L'on vient de voir que l'analogie à laquelle nous a conduits la première séquence de *Braindance* (la scène comme champ de bataille) pouvait être établie sur deux plans distincts : d'une part la scène en tant vecteur d'évènements ou d'états de corps, d'autre part le chorégraphique en tant que stratégie d'adieu à ces techniques mimétiques qui, le plus souvent, autorisent, distribuent et gouvernent les conduites de corps en régime de

représentation théâtrale. En ce sens, le projet qui est celui de Gilles Jobin, adossé à certaine tradition de la représentation, est à la fois vis-à-vis d'elle en situation de dialogue et de débat. La priorité qu'il se définit est de nature critique, et prend acte du caractère inachevé du projet moderne. Par ailleurs, affranchie des lois de la narrativité (héritée, en danse, de l'esthétique du ballet académique et de ses avatars tardifs, y compris les plus récents), elle s'autorise d'abord des ressources virtuellement infinies d'une « pensée motrice » (conceptualisée par Laban dès l'aube du XXe siècle), et manifeste qu'il n'y a de « corps » dans le champ « chorégraphique » qu'en tant qu'il y a de la pensée qui se donne en partage, chaque fois singulièrement.

## **Soupçons**

En une seconde séquence, dont l'arrivée nous est signalée par une nette césure - tant sonore (démultiplications des beats) que situationnelle (passages musclés et rapides d'une posture horizontale à l'autre, tractions en appui sur le sol) - un unisson se forme. En tant que figure compositionnelle canonique, celui-ci suffit immédiatement à réorienter notre perception du propos. Les corps se disposent symétriquement dans l'espace, formant des alignements d'une géométrie autoritaire, qui se défont pour se reformer, identiques, ailleurs. Or une telle césure surprend. Elle opère l'équivalent d'une bifurcation aussi soudaine que paradoxale au regard de ce qui la précédait. Les différences de corps viennent ici se fondre en un même organum du mouvement et du geste, s'alignant sur une conception des plus traditionnelles du fait chorégraphique. Pourtant, si ce sont bien des corps spécialisés qui à présent viennent à nous, le dressage dont ils procèdent semble moins redevable à des techniques de corps issues du champ de la danse que de celui de l'entraînement militaire ou para-militaire. C'est ce recours qui va permettre d'établir un lien organique avec la première séquence (la scène comme champ de bataille, et donc ce qui rend possible l'effectuation de cette bataille : la discipline exercée à même les corps). D'un même trait, ce qui s'élabore obliquement, de manière progressivement explicite, c'est alors la critique d'un certain régime historique du chorégraphique, dont ce double-nouage permet d'avérer la secrète connivence.

Lorsque les corps se règlent sur un rapport de parfaite adéquation aux rythmes musicaux d'une part, lorsqu'un modèle univoque et homogène de comportement moteur intervient d'autre part, lorsque enfin le mouvement des corps semble moins se préoccuper de l'espace qu'il ne cherche à l'occuper obstinément, un lourd soupçon pèse alors sur la nature de l'intervention « chorégraphique ». Et que cela n'aille pas de soi, que cela engage même toute la responsabilité du geste chorégraphique, à proprement parler, c'est ce qu'ici Jobin nous rappelle avec d'autant plus de pertinence qu'il prend toute la mesure du risque encouru.

## **Tas**

Participant de cet unisson, mais selon une dynamique de transition, les corps s'agglutinent ensuite en une sorte de « tas » mouvant. On remarquera à cet égard que

depuis les célèbres « Huddles » que Simone Forti présenta à New-York au début des années soixante et jusqu'aux « Steam Rollers » apparus dans le travail d'Yvonne Rainer à l'occasion de son *Continuous Project/Altered Daily* (1970), cet agencement-là, un temps oublié, semble devoir faire retour aujourd'hui avec une insistance qui nous fait signe : de Xavier Le Roy (Namenlos Projekt), à Meg Stuart (Splayed Mind Out), Boris Charmatz (Herses), Mathilde Monnier (Les lieux de là) et aujourd'hui chez Gilles Jobin.

### **Comment l'interpréter ?**

Pareil agencement se donne à lire comme une figure possible de la communauté. Pourtant, son sens est susceptible de s'actualiser de telle sorte qu'il diffère du tout au tout selon le contexte où il est produit. Là où le privilège accordé à l'informe (lequel, comme Bataille l'a montré, n'est pas l'absence de forme mais toujours-déjà un certain travail de la forme) constituait une stratégie d'émancipation dans le cas de Forti, voire de burlesque (« à chaud », pour ainsi dire, dans le cas de Rainer, « à froid » dans celui de Le Roy), c'est plutôt en tant que masse que cet agencement s'est actualisé chez Stuart, Charmatz, Monnier ou Jobin. Chez la première, cette masse semblait elle-même témoigner d'une posture suspensive de latence malaisante, alors que chez le deuxième comme chez la dernière elle traduisait plutôt un effet critique d'épuisement des formes consenties (s'inachèvant sèchement comme tel dans Herses, ouvrant à un nouveau devenir dans Les lieux de là). Or dans *Braindance*, c'est d'autre chose encore qu'il s'agit. La fonction du « même » agencement consiste plutôt ici à border et à renforcer le soupçon que nous évoquions plus haut, selon lequel la priorité disciplinaire, lorsqu'elle affecte les corps, ne saurait produire, en dernière analyse, qu'un idéal à la fois normatif et régressif de fusion. Autrement dit, ainsi œuvrée, cette figure vient ici potentialiser le propos général. Sans coup férir, et avec une opiniâtreté qui met sérieusement à l'épreuve les nerfs des regardeurs.

### **Discipline**

A cette séquence succède une autre, qui accentue encore le constat glaçant que Jobin dresse à partir des effets qu'un embrigadement des corps produit inéluctablement, et ce d'autant plus qu'il est méthodiquement accompli, répondant aux strictes règles d'une programmation idéologique. Focalisant ses efforts sur une seule, c'est à présent le groupe tout entier qui procède sur elle à une manipulation en règle. Poupée de chiffon, abandonnée à la toute-puissance d'une autorité commune monstrueusement abusive, manifestement privée de son libre arbitre, l'on voit cette jeune femme (Cuqui Jerez) littéralement modelée, traversée comme à son corps défendant par différentes figures-type empruntées au vocabulaire corporel du ballet académique (« arabesque plongée », « tour de promenade », etc). L'impact de ce moment, la déflagration qu'il produit sur nous, ne tient pas seulement à l'effet vertigineux de brutalité, caractéristique de toute contrainte exercée de force sur un corps. Certes, cette situation produit immédiatement l'effet d'un viol collectif, et l'on sait gré alors à Gilles Jobin de ne pas renoncer à traiter son propos au niveau exact de violence où il se joue en effet. Mais il me semble que la

pertinence de cette critique explicite tient également à ce qui se repère directement à même la texture de ce corps sur lequel tous exercent maintenant le déchaînement méticuleusement allégorique de leur puissance. Car à l'évidence, ce corps-là, loin d'être étranger à l'agir qui lui est ainsi imposé, en exhibe au contraire les stigmates, bien au-delà de toute délibération consciente.

La mémoire du corps, tous les danseurs le savent, est d'autant plus opérante qu'elle s'inscrit à même les tissus conjonctifs, à même la construction tonico-gravitaire de soi. De là le travail de la danse tire ses ressources inouïes, son potentiel d'invention, sa faculté à parcourir des zones inexplorées auxquelles l'imaginaire permet l'accès. Mais c'est également là que réside essentiellement son pouvoir, et donc sa responsabilité. Son efficience est d'autant plus terrible qu'elle mobilise des strates de l'agir qui ne dépendent pas des seules orientations conscientes du vouloir.

Corps comme objet, celui qui vient avec la danse de Gilles Jobin n'est plus porteur des mêmes enjeux que celui qui était à l'œuvre chez une Yvonne Rainer. Il dépend moins de l'utopie d'un corps à venir, soustrait à sa triple programmation (historique, culturelle et gravitaire), que d'un souci de produire en quoi cette programmation réside, et selon quelles modalités elle s'accomplit.

## **Face à face**

De l'horizontale, ce corps sera ainsi progressivement passé à une verticale obligée. Son érection aura été accomplie lorsque tous quittent la scène, abandonnant cette femme pour, littéralement, l'exposer à notre méditation, jetée-là, face à nous. En miroir. Mais alors, c'est comme elle échoués, démunis, désappropriés, absolument impuissants que nous sommes à notre tour livrés à nous-mêmes. L'empathie, la dynamique transférentielle, lorsqu'elles parviennent à jouer ainsi grâce à l'impact qu'un dispositif comme celui-ci rend possible, constitue aussi - moyennant qu'y soient préalablement ménagés différents effets délibérés de distanciation qui évitent seuls le risque de la littéralité - la condition indispensable pour que de l'événement advienne. Et c'est dans l'après-coup, dans ce qui succède à cette déflagration sensible que nous avons accueillie qu'il nous faut élaborer, par un mouvement rétrospectif d'interprétation, le perçu. La donation du sens est à ce prix.

## **Lumières**

Comment présenter que la danse, comme l'écrit Laurence Louppe, « a sa source dans cette extinction en nous du visible » ? C'est à cette question, elle aussi récurrente dans l'histoire des pratiques esthétiques en danse (on pense au récent *Mua* d'Emmanuelle Huyhn, exemplaire en ce sens), que paraît s'affronter le propos *Braindance* lors d'une nouvelle séquence qui voit revenir et s'affairer avec vélocité les quatre danseurs autour du corps dénudé de celle qui était demeurée là, hagarde, devant nous. Ayant prestement recouvert son corps de petites pastilles de miroir, ils s'éloignent d'elle tandis que l'intensité lumineuse qui régnait jusqu'alors sur le plateau décroît rapidement. Le mouvement n'est alors plus perceptible que sous forme d'éclats mouvants de lumière,

et c'est alors moins un corps qui parcourt l'espace, qu'une succession d'intensités qui viennent nous signaler son « absentement », au profit d'un pur événement optique. De surexposé qu'il était lors de la séquence précédente, il se fait trait de lumière dans l'obscurité. On pourra regretter qu'ici Gilles Jobin n'ait pas accordé davantage d'égards et de durée aux potentialités que cette situation retenait en latence, ce qu'elle recelait de potentialités, de ressources de sens (perte de repères relative à ce qui, du corps, nous est familier) - ici escamotées au profit d'un effet passablement esthétisant. Pourtant, quelque fragilement assumée que soit cette situation, c'est à partir d'elle que le propos d'ensemble va trouver à se réorienter. Lors de la première séquence, chacun s'étant vu affecter un matricule, inscrit à même la peau de l'avant-bras. Mais ici, le corps est rendu à son épaisseur énigmatique, hors saisie.

## **Caresses**

Lors des deux ultimes séquences de Braindance, la lumière, qui nous donne le visible et les corps hors toucher, n'assume plus cette crudité, cette implacable dureté qui la qualifiait lors des précédentes séquences. Succédant à un double duo éclairé à l'aide de lampes de poches, elle nous redonne à présent l'espace, mais fragmentairement, isolant dans un nimbe de couleurs ambrées les deux corps en équilibre l'un sur l'autre. La qualité dont les mouvements est à présent affectée contraste singulièrement avec celle qui nous avait été présentée jusqu'alors. Et il n'est pas jusqu'aux dynamiques elles-mêmes qui ne soient considérablement ralenties. En une motion qui dépose toute la violence accumulée, une femme (Nuria De Ulibarri) vient doucement prendre appui, des pieds, sur le dos d'un homme (Dominique Schötschel) . Lui est vu de profil, en contact avec le sol par les genoux et les mains. Il forme socle. Pourtant, par ce jeu d'équilibres infiniment précaire, la verticalité qui s'invente, ses réajustements successifs, n'a plus rien d'érigé. Elle diffère radicalement de celle à laquelle avait été contrainte la femme-pantin agie lors de la troisième séquence. Et si les figures de mouvement restent ici très proches de celles effectuées précédemment par les mêmes corps, leur tonalité, leur coloration affective, elles, ne sont plus en rien comparables : désaccentuées, désintensifiées. \_ Douces. Précautionneuses.

Ici, on sait gré à Gilles Jobin de ne pas adultérer la délicatesse de son propos par un recours vulgaire aux figures obligées de l'étreinte, qui ont décidément fait long feu sur les scènes chorégraphiques de ces vingt dernières années, avec une complaisance qui avait fini par donner la nausée. Et lorsqu'en une transition progressive, c'est à elle qu'il revient de le manipuler, par un renversement des assignations et des partages du masculin et du féminin qui caractérisaient la première séquence, la tonalité calme, au bord de la caresse de ses gestes nous rappelle soudain, avec une évidence désarmée, que ce qui qualifie un mouvement ou un geste, que ce qui lui confère sa lisibilité propre, relève plus de la manière dont il est investi que de sa « forme ». Là gît sa puissance propre, là sa responsabilité.

**« Contemporains », oui, mais de quoi ?**

Soit donc *Braindance* de Gilles Jobin - une pièce de « danse contemporaine ». Un tel syntagme ne devrait jamais aller de soi. Pourtant, il semble que danseurs comme critiques, spectateurs comme responsables de théâtres, par une sorte d'accord ou de pacte tacite, soient résolus à s'entendre sur son usage, sans que quiconque ne prenne l'initiative de s'inquiéter ni de sa provenance, ni de sa référence, ni surtout des effets dont il est susceptible. Autrement dit, sans que soit mis en crise à aucun moment ce que le recours à une telle catégorie comporte intrinsèquement de problématique, pour désigner, en un geste vague d'unanimisme chaque jour plus suspect, différentes pratiques esthétiques qui, « en danse », s'effectuent au présent. Pourtant, la question demeure ouverte : de quoi cette « danse que l'on dit « contemporaine » est-elle effectivement contemporaine ? Et de quoi nous propose-t-elle de devenir, à notre tour, les contemporains ?

Ainsi que nous le rappelle Jean-Luc Nancy, « le "contemporain" est donné par de l'événement [...]. Mais l'événement, pour être tel, demande une disposition à être son contemporain, à accueillir sa charge errante dans un espace et dans une générosité ». Aucune contemporanéité n'est par conséquent jamais assurée tant que l'accueil de cette « charge errante » n'a été accompli. Et c'est en quoi consiste le travail de l'interprétation qui, on le sait, nous incombe, à nous « spectateurs ». Les lignes qui précèdent n'ont eu d'autre motivation, ne se sont proposées d'autres tâches que celle-ci. Puissent-elles avoir permis d'indiquer, sur le mode de l'esquisse et en remontant, par la mémoire, le cours de son frayage évanouissant, l'événement qui eut nom *Braindance*, ce soir de septembre à l'Arsenic.

Ce texte a été publié dans *De l'Arsenic, n° 2*, textes réunis et présentés par Rita Freda, Lausanne, 2000, pp. 13-35.