

LE SILENCE DE LA GRILLE

Par Annie Suquet

Dans la nef de la grande salle du *Théâtre de l'Arsenic*, nulle coulisse ne vient ménager de hors champ. A aucun moment les danseurs de *The Moebius Strip* ne quittent la salle. Tout, dans le spectacle, se passe " à vue ". De longs instants après le début de la danse, public et scène sont encore baignés dans la même lumière. Celle-ci ne changera que par gradations infimes. La clarté brute émerge presque insensiblement. Quasi indécélable aussi est l'amorce de l'obscurcissement terminal. Les formes des corps s'effilochent alors aux limites de la visibilité. Ne reste que la trace dynamique des mouvements, purs traits d'une énergie devenue inqualifiable.

Un milieu lumineux à la fois mouvant et ininterrompu (signé Daniel Demont) accueille cette autre continuité fluctuante qu'est celle du mouvement selon Gilles Jobin.

.....

Un vaste rectangle quadrillé est réservé au milieu de la scène. De larges aires de dégagement libèrent le pourtour de cette grille marquée au sol. La danse restera cantonnée à cette surface. La danse, c'est-à-dire pour commencer une succession d'actions élémentaires : marcher, s'allonger, se lever, s'asseoir. Les cinq protagonistes (Christine Bombal, Jean-Pierre Bonomo, Vinciane Gombrowicz, Lola Rubio et Gilles Jobin) déploient les courtes séquences de ce lexique gestuel au fil des lignes et des intersections du quadrillage. Ils évoluent chacun à leur tour ou à l'unisson ou selon un rythme différent. Ils peuvent par exemple s'allonger sur le dos, sur le ventre, sur le flanc, mais toujours en rapport avec l'un des axes de la grille. Le principe de sérialité est posé. Les modules gestuels ne sont pas répétés mais déclinés selon toutes leurs variantes, en fonction d'un dispositif qui les restreint et les organise. Dans la tension instituée réside le potentiel générateur du système.

Matrice de contraintes, gestes ordinaires vidés de leur fonction utilitaire, principe sériel de composition... autant de traits qui rattachent la recherche de Gilles Jobin à certaines des méthodes (et des questions) les plus durables de la modernité.

.....

La grille d'abord. Ne pas s'y tromper. Sous ses allures d'intemporelle objectivité, elle est lestée de mémoire. L'historienne de l'art américaine Rosalind Krauss note que " dans toute la production esthétique moderne, aucune forme ne s'est maintenue avec autant d'acharnement " que la grille. Krauss y voit un emblème de la quête d'un art autonome, non mimétique, un art dont les stratégies visent à déjouer les modes de production de sens (par le récit notamment) du sujet psychologique. " L'absolue stagnation de la grille, son absence de hiérarchie, de centre, d'inflexions, souligne non seulement son caractère anti-référentiel, mais plus encore son hostilité à la narration. " En recourant à la grille, Gilles

Jobin rend partiellement caduque la question d'auteur chorégraphique. La grille ne peut être que réitérée, jamais créée. Sur la grille, le chorégraphe n'invente pas à proprement parler des parcours : il les emprunte comme les routes possibles d'un réseau déjà constitué. C'est la seule qualité des mouvements - leur texture, leur densité... - qui module les trajets. Le damier de *The Moebius Strip* n'est ni originel ni original. C'est une figure d'espace " ready made " pour ainsi dire. Et pourtant travaillée en abîme par l'inconscient optique de toute une culture.

.....

Le damier de Jobin partage avec un échiquier ou un terrain de sport d'être horizontalement délimité. La remarque prend son sens par contraste avec d'autres usages scéniques de la grille. Qu'on pense à *Dance* de Lucinda Childs (1979). Le quadrillage au sol s'étire aux confins de la scène, de sorte qu'on le prolonge en imagination dans toutes les directions. L'illimitation, c'est l'arbitraire même du cadre de scène à l'italienne (analogue au cadre d'un tableau et donc vertical) qui en induit le fantasme. Le spectacle de la lancée des trajectoires est une découpe, une chute d'infini. Comme on parle d'une chute de tissu. Le quadrillage de Childs est une version géométrisée de l'espace " all over " de l'expressionnisme abstrait, il est expansif. Intercalé à l'avant-scène entre le public et les danseurs, le film de Sol LeWitt, réalisé à partir de captations plus ou moins surplombantes de la chorégraphie, se lit comme une glose sur le thème de la grille. Diffusé sur un écran translucide, il rend manifeste en la matérialisant la fiction à l'œuvre dans le dispositif visuel de la perspective classique. Soit le redressement, sur un plan projectif unifié par un quadrillage orthogonal, de tout ce qui se succède dans l'étalement horizontal de la surface réelle : celle que les danseurs sont, au même moment, effectivement en train de parcourir.

.....

Le coup de maître de Gilles Jobin dans *The Moebius Strip* est de parvenir, pendant de longs moments, à faire basculer la grille perspectiviste. Il la plaque au sol. La verticale est rabattue sur l'horizontale, soit l'exact inverse de la fiction perspective telle qu'elle soutend les processus de l'accommodation visuelle occidentale. Jobin joue avec cet inconscient optique. Lorsqu'il choisit de faire évoluer ses danseurs à quatre pattes, la déroute perceptuelle est à son comble. Comme si renoncer à la station debout était la seule manière d'éviter que la grille au sol ne vienne réorganiser la perception de la scène en tableau illusionniste, avec profondeur de champ et hiérarchie événementielle. C'est durant les périodes où les danseurs progressent à quatre pattes que la grille revêt son plus grand pouvoir d'abstraction. Elle est alors un pur plan d'immanence, étale, égal. Ce qui s'y joue est sans au-delà. Les mouvements sont de simples propensions cinétiques ici-maintenant, ils ne racontent rien, ne forment pas davantage image. Dans ces moments-là également, le spectacle se fait mutique jusqu'au vertige. Rosalind Krauss encore, à propos de la grille : " Cette structure, imperméable aussi bien au temps qu'à l'accident, interdit la projection du langage dans le domaine visuel. Résultat : le silence " .

.....

Rebelle aussi à la projection humanisante du langage est la posture à quatre pattes, sourdement associée à l'aphasie animale ou infantile. A quatre pattes, l'homme n'est pas terminé, à moins qu'il ne soit déchu ou régressé. Tel est l'envers de la fantasmagorie de l'*homo rectus*, l'*animal recti-fié* de la cosmogonie chrétienne dont Pierre Legendre analyse la persistance à travers l'histoire de la danse. " C'est vertical que l'homme est à l'image de Dieu ". C'est debout qu'il " représente ", c'est-à-dire " marche en tant qu'image ou en rapport d'image " avec l'Autre. Pour être humain, le corps se doit d'être érigé, ascendant. La représentation traditionnelle est de bout en bout travaillée par le symbole d'un " homme qui parle et qui voit le ciel parce qu'il est debout ". En se découvrant au fil du siècle comme une forme de " pensée sans mot ", selon l'expression de Rudolf von Laban, la danse moderne dénoue peu à peu l'impératif signifiant de la verticalité. Le poids, le sol deviennent des voies d'accès à un champ d'expérience où ni le langage ni la vision n'ont de préséance. La tactilité en revanche prend une importance cardinale dans cette " région du silence " où se fomentent l'émergence du mouvement (Laban encore). Les corps de Gilles Jobin prennent leur place dans la longue lignée des expériences au sol de la danse contemporaine, de Mary Wigman à Trisha Brown en passant par Simone Forti.

.....

Évoluer en quadrupède avec un tant soit peu d'aisance implique une répartition égalitaire, démocratique dirait Trisha Brown, du poids du corps sur ses points d'appui au sol. A la valeur égalisée des trajets sur le damier (aucun ne retient l'attention plus qu'un autre) fait ainsi écho le nivellement de la masse des corps. Bras et jambes, pieds et mains sont rendus à une exacte équivalence. Que les danseurs arpentent rythmiquement les lignes ou s'étirent en croix aux angles des carrés, leurs corps ne paraissent pas plus hiérarchisés, pas plus orientés que ne l'est le damier. Ce qui en revanche devient sensible, c'est la circulation, la permutation continue entre les polarités (gauche/droite, dedans/dehors...) qui est au fondement de la production du mouvement. La marche à quatre pattes se développe à la manière d'un huit indéfiniment recommencé, où les trois dimensions de l'espace du corps s'échangent en permanence via le centre de gravité. En ce sens, la marche à quatre pattes est une sorte d'incarnation de la bande de Moebius. Cette topologie du mouvement sans fin modélisait pour Lacan " quelque chose de l'irreprésentabilité du sujet, de l'absence finale de miroir ". Une telle structure interdit en effet toute assignation, toute localisation définitives d'un dedans et d'un dehors, d'un avant et d'un après. Le symbole taoïste du yin/yang ne dit finalement pas autre chose. Gilles Jobin en tout cas y insiste : pour *The Moebius Strip*, il a refusé d'utiliser la vidéo, de " se regarder travailler ", il a voulu se " libérer du regard extérieur ". Du miroir donc, de ce qu'il fige et fixe. Encore une fois, les repères, dans la chorégraphie de Gilles Jobin, ne sont plus visuels.

.....

La beauté de la marche à quatre pattes de Gilles Jobin réside dans la fluidité, l'homogénéité de son séquençage. Elle tient aussi à ce que les pieds et les mains des

danseurs semblent restitués à une intelligence tactile, passablement élimée dans nos comportements quotidiens. Les danseurs de Jobin sentent le sol, le palpent comme un alpiniste son rocher, comme un funambule sa corde. S'il est sans accroc, le transfert des appuis n'est nullement mécanique. La présence des danseurs à leurs impressions tactiles confère au mouvement une qualité ouatée, onctueuse, continue. Et c'est peu à peu la perception même du sol qui se trouve affectée. La tactilité des mouvements finit par doter la grille d'une quasi-tangibilité. La grille est réinvestie, non par du symbolique, mais par du qualitatif. La danse ne charge la grille d'aucun surplus de sens, mais d'un supplément de texture. Ce faisant, un autre sol s'organise dans la perception, avec ses dépressions, ses strates presque géologiques. Les lignes blanches sont solides, les carrés noirs, des béances à éviter. Dans la dernière séquence, le rapport s'inverse. Des feuilles de papier blanc recomposent au sol un rectangle à la géométrie plus dense. Les noirs deviennent alors d'étroits passages creux, des défilés entre les saillies rapprochées des blancs.



The Moebius Strip est d'autant plus riche, d'un point de vue sensoriel, que la grille, utilisée comme un système, maintient l'abstraction de la danse, son silence. C'est en effet dans les moments où la chorégraphie est la plus réfractaire à la projection d'un sens, qu'elle promeut les effets d'empathie ou de distorsion perceptifs les plus troublants. A deux reprises, la chorégraphie s'échappe du système. La grille alors ne régit plus le mouvement, ni aucune autre règle du jeu. Les conséquences sont brutales. L'événement fait immédiatement crise. La première fois, une danseuse semble saisie d'épilepsie ou subir une électrocution. La seconde fois, une femme, encore, entre en convulsions et finit écartelée sur la masse tentaculaire des quatre autres danseurs couchés. Les deux moments drainent un cortège d'associations plus ou moins douloureuses. Autour de la femme écartelée (crucifiée ?), la scène - car alors le théâtral l'emporte - évoque confusément une piété. Tout se passe comme si, profitant du desserrement du système, le langage et l'affect affluaient avec la violence d'un retour de refoulé.

On réalise alors qu'en choisissant de confier la danse à un nombre impair de danseurs - seul aspect non égalitaire dans la distribution des paramètres du spectacle -, Gilles Jobin avait dès l'abord ménagé la possibilité d'explosion du système, de son dépassement vers d'autres configurations. Si *The Moebius Strip* a des allures de jeu, l'asymétrie qui le travaille renvoie finalement au processus sans merci à l'œuvre dans le vivant : répétition, différenciation, élimination, pour des hybridations sans cesse renouvelées.

Annie Suquet, " Le silence de la grille ", De l'Arsenic, n° 3, textes réunis et présentés par Rita Freda, Lausanne, Arsenic, 2001, pp. 112-129