

# Pendant que l'espace se remplit d'absence

À QUOI SERT L'ART ?

**D**ans la communauté des amateurs d'arts, parmi les lecteurs, les spectateurs, les artistes, nombreux sont ceux qui, à un moment ou à un autre, ont exprimé le sentiment d'être des orphelins, décontenancés qu'ils sont face à ce qu'ils ressentent comme l'absence d'une pensée courageuse, capable de susciter une prise de position audacieuse. Bien sûr, cette pensée est attendue des artistes et, en particulier, des intellectuels. Un besoin de figures symboliques, de personnalités charismatiques qui penseraient pour tous ? De figures qui, l'histoire durant, seraient toujours prêtes à s'inscrire — visiblement — dans un processus vif à activer un débat identifiable parce que situé par rapport à la pensée dominante ? De « maîtres à penser » qui pratiqueraient l'instantané, l'incisif, au service de l'acte comme premier mouvement de la pensée.

L'« histoire » ne dit pas si l'auditoire est réellement prêt à entendre toutes les vérités dont il déplore l'absence, ni s'il a la plus petite idée de ce que seraient certaines de ces vérités. Pourtant l'histoire tragique dit, dans son deuil, combien d'êtres sont condamnés parmi ceux qui répondent à cette nécessité.

On pourrait se demander si la pensée n'a pas un rythme à elle, qui justement ne serait pas une vitesse. Y aurait-il une difficulté pour la pensée à s'inscrire dans la vitesse du changement, changement auquel pourtant elle contribue ?

Cela, le frottement entre le rythme de la pensée et la vitesse du changement, reste une question de tous les temps. La pensée a ses ruses ; elle travaille dans son temps.

Certes il y a des forces qui travaillent contre elle. On peut les trouver dans l'art : « il n'y a rien à comprendre, il suffit de sentir ! », comme si sentir ou ressentir ne supposait pas un mouvement de la pensée. Même s'il n'y avait que le plaisir, le plaisir serait-il possible sans conscience ?

Assez simplement : tout est discutable. C'est généralement le rôle admis concernant l'art : il doit contribuer — et souvent pour cela provoquer —, à dégager des horizons de perception pour celui qui regarde : le dégrossir en quelque sorte, tout en l'enrichissant.

Être réduit au silence, c'est toujours mourir. Il y a ceux que l'on assassine et qui deviennent des figures héroïques qui n'ont pas demandé à l'être ; il y a ceux, vivants, qui survivent à leur mort...

Quels sont donc ces visages de la pensée vers lesquels sont tournés tous nos vœux et que l'on redoute tout autant ? En considérant la communauté intellectuelle algérienne, on peut réfléchir à ce que sont ces visages, ces rôles de la pensée. Comment la pensée se transforme-t-elle en une prise de position ? Réfléchir à propos de ces postures restées dans l'espace bien que leurs corps n'y soient plus. L'espace, en se peuplant de leurs absences, en conserve en lui l'écriture. Les actes intellectuels individuels constituent un mouvement articulé à partir du droit. Le droit à la pensée et à l'expression de celle-ci. Ils montrent cette volonté : ne pas accepter l'inacceptable.

Il s'agit de bien autre chose que l'audace et l'impertinence intellectuelles d'une pensée inscrite dans les champs interdépendants de l'artistique, du social et du politique. Il s'agit de manifester la pensée. Sa manifestation provocante est un droit incontournable. Il s'agit de la pensée, non seulement comme d'un exercice, mais comme d'une ressource, d'une force. Une force indépendante qui observe et dérange sans relâche les conditions questionnables à l'intérieur desquelles se joue l'épanouissement du genre humain, où s'exercent les libertés, où se conçoivent, en se transformant, les cultures.

L'amateur veut comprendre. Il veut comprendre s'il y a quelque chose à comprendre. S'il n'y a rien à comprendre, il veut savoir le sens de cela aussi. S'il n'y a rien à comprendre, il veut comprendre alors à quoi sert l'art.

Inviter Rachid Boudjedra à engager sa pensée vers le milieu chorégraphique, c'est porter, par lui, le débat à son point critique. Publier de nouveau un texte écrit par André Breton portant sur la situation du surréalisme entre les deux guerres, c'est réfléchir comme le fait Jean-Paul Dollé à la posture des artistes d'hier et d'aujourd'hui : « Une éthique de l'artiste ».

Questionner les œuvres des chorégraphes à travers les écrits d'Hubert Haddad, c'est approfondir le dialogue pour certains et le commencer pour d'autres : « Une poétique de la création ».

Augmenter les parcours et chemins de traverse pour faciliter la circulation des œuvres en vue de contribuer à la circulation des pensées : « Une politique de la diffusion ».

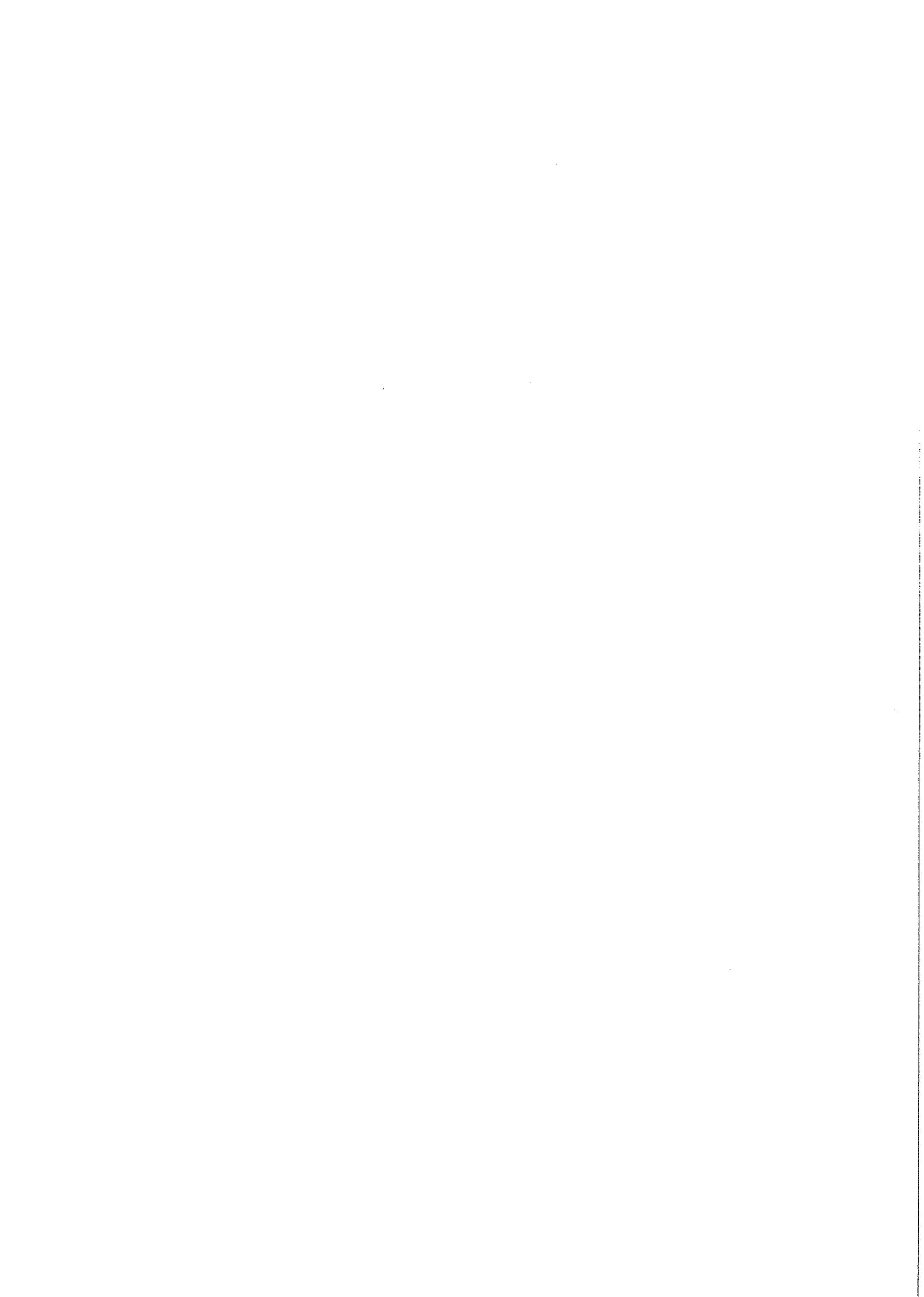
Jamais la pensée n'aura de frontières.

Lorrina Niclas  
Paris, "La Cerisaie", le 17 août 1997.





► PARA ENFASIAS E PROFUNDAS TRISTEZAS, CHORÉGRAPHIE DE VERA MANTERO. INTERPRÉTÉE PAR LA COMPAGNIE VERA MANTERO (VOIR PP. 84-85). PHOTO : CHRIS NASH.





— JOHN JASPERSE, ÉTATS-UNIS. PHOTO : CHRIS NASH.

constitue l'unité problématique de l'œuvre dansée : quand la partie et le tout dialoguent sur un plan autre, par accords dissonants, dans cette folie exacte. On découvre que l'intimité, aux frontières de l'humain, est toujours subversive par le renversement des habitus liés à l'appropriation ordinaire de l'espace-temps. Mathilde Monnier s'est emparée des développements cinétiques des artistes, tous atteints d'une phobie de l'immobilité, pour inventer des figures de connivence, des jonctions d'espaces. Avant elle, l'antipsychiatre Fernand Deligny étudiait les errances des autistes en milieu ouvert pour comprendre leurs lois de gravitation et les écarts, les déviations pouvant trahir l'émotivité de la conscience. Cette dialectique circulaire du *dedans* et du *dehors*, de l'ouverture et de la clôture, occupe en grande part la danse contemporaine, véritable atelier des corps perdus entre mime et drame.

Loïn du mimodrame, la chorégraphie de Mathilde Monnier — scandaleusement appropriatrice, choquante au regard du bon sens et même obscène par l'obligation de communier avec une douleur empruntée, esthétisée, alors que le marcheur, ex-autiste délivré par le spectacle, nous offre un visage extatique et buté — se révèle emblématique de l'effort actuel pour échapper aux équilibres ordinaires, pour rompre avec le simple ornement neuro-musculaire et atteindre, sur un bord d'abîme à l'extrême de la danse, « conversation silencieuse avec son propre être » selon Mary Wigman, aux états-limites, à la perte de contrôle. Alors, le réel lui-même devient non-savoir, hallucination de l'arrière-monde, face auquel « mille figures de la nuit » osent revendiquer la souveraineté par un renversement des valeurs d'usage. Mathilde Monnier, qui se défend de tout jugement critique sur la danse contemporaine, se laisse ainsi gagner par l'esprit du mouvement. Elle accepte en revanche l'interrogation et s'en nourrit dans un *work in progress* volontiers marginal, un rapprochement des contrastes et une perméabilité au monde qui la mettent en situation de témoignage et de risque. Mais jusqu'où va l'ouverture par rapport à l'œuvre qui en témoigne ? Il faut échapper à soi-même, aux facilités de l'apprentissage, *décréer* en somme, briser sa démarche pour « aller ailleurs et réapprendre ». En paraphrasant Bataille, sorte d'initiateur gnostique de notre modernité, nous pourrions dire : *la danse qui n'est pas engagée dans une expérience dépassant la danse n'est pas le mouvement, mais le résidu laissé par l'agitation.*

Dans cette perspective, Mathilde Monnier s'est laissé séduire par la chorégraphie en forme de performance de Boris Charmatz. La mise en question, là aussi, du rapport scénique au spectateur, l'invention d'une forme qui bouleverse le fond, et le va-tout juvénile des danseurs, voilà ce qu'elle attend d'une première œuvre d'un jeune chorégraphe.

De formation classique, passionné d'histoire de l'art, Charmatz découvre Bagouet et Gallotta en spectateur. Après divers conservatoires et l'école de l'Opéra de Paris, il danse pour Régine Chopinot et Odile Duboc. Une collaboration chorégraphique avec Dimitri Chamblas, marquée par *les Disparates*, pièce pour un danseur et une sculpture, prépare ses premières œuvres personnelles. *AATT...ENEN...TIONON*, titre évoquant le cri syncopé d'un défenestré en chute libre ou la voix réfractée d'une instance culpabilisante, module le hard-rock de la bande-son d'une sorte de hurlement de freins vocal. D'emblée, la scénographie brise les codes : un échafaudage à trois niveaux transfigure la scène en un chantier improbable, dévoilant les structures vacantes des cintres et des coulisses. L'éclairage fixe, diffusé par trois globes, jette un faux jour blafard sur les tréteaux. On a demandé au public d'investir les planches. Long-temps, dans la salle et sur la scène, une foule d'entracte bouge et murmure. Les trois danseurs semblent s'échauffer comme des athlètes sur leur portique. Puis leur gymnastique se précise ; ils ôtent leurs vêtements, ne gardant qu'un tee-shirt, ce qui mobilise d'un coup l'attention du public soudain figé : le spectacle commence pour lui, dans la stupeur d'une nudité plus crue d'être limitée et que la danse accuse. Le corps occidental, malgré les révolutions du désir, incarne toujours cette fascination du *dedans* et du *dehors*. L'altérité détient le secret du même, cette nudité au fond impartageable qu'on atteint par effraction, abîme de la chair suscitant l'obscène ou le sacré au plus enfoui du spectateur. Toute présentation publique du corps prend un caractère d'exhibition, et le rapport plus ou moins inhibé au voyeurisme, préalable à l'approche sexuelle, entretient l'attention par un effet diffus de désir ; car il ne s'agit jamais que de corps face à d'autres corps, d'une passivité contemplative sur fond d'instinct et d'idéalisation venue s'appropriier l'intimité de l'interprète. Traité différemment dans les chorégraphies de John Jasperse ou de

Kim Itoh, plus soucieux d'interroger les mœurs et les valeurs d'identité, le vêtu-dévêtu a pour Charmatz force de transgression opérationnelle. Un bloc chorégraphique joue sur les ressorts de l'intime dans l'entière implication physique des interprètes et conséquemment du public, manière de performance interrogeant l'aspect vital de la danse. Les trois solos superposés, deux hommes et une femme, se déroulent hors synchronie, chacun dans sa complexité gestuelle et selon une perspective non ampliative. Rompu à l'âge de vingt-trois ans aux techniques dérivées de la Denishawn School, comme la relance du mouvement par le relâché, aux mises en condition kinesthésiques par intériorisation des perceptions musculaires, articulaires et mêmes organiques, à ce travail quasi yogique sur la cénesthésie qui donne au danseur une maîtrise décuplée du mouvement, Charmatz a voulu rompre avec l'usage commun de la *mécanique fluide* propre à la danse moderne : cette belle écriture gestuelle, comme huilée dans les effets musicaux et visuels, tourne à vide par excès d'adresse et de perfection, aux dépens de la danse considérée comme énergie périlleuse du corps en quête d'un mouvement essentiel. *A contrario*, cette chorégraphie verticale, qu'une bande-son jouant sur l'étirement et la désarticulation menace, occulte l'effet de rythme d'ordinaire obtenu sur un même plan par le mimétisme gestuel des danseurs, lequel remplace à bon compte l'eurythmie classique par l'effet de parade. Il n'y a plus là que trois corps aux pratiques solitaires, en proie aux diverses situations d'affrontement, comme si chacun luttait contre l'ange invisible du sens, ou le regard public, matière première de gestes qui s'incarne çà et là par nœuds de mouvements isolés d'une justesse primaire, immédiate, sans qu'on distingue le sexe des entrailles, ni la vie du supplice sur cet échafaud d'exhibition dressé au milieu d'une foule à des fins indécelées.

La structure duelle de l'assujettissement aux formes de la réalité est heureusement mise en cause par ce qui n'a pas de nom, et la danse propose une suspension pronomiale et l'exploration de l'informe, de l'indésignable, avant que nos facultés ne se ressaisissent par une projection symbolique. L'essence de la danse n'est guère l'équilibre, mais le déséquilibre créateur, la mise en tension aléatoire de la symétrie propre au

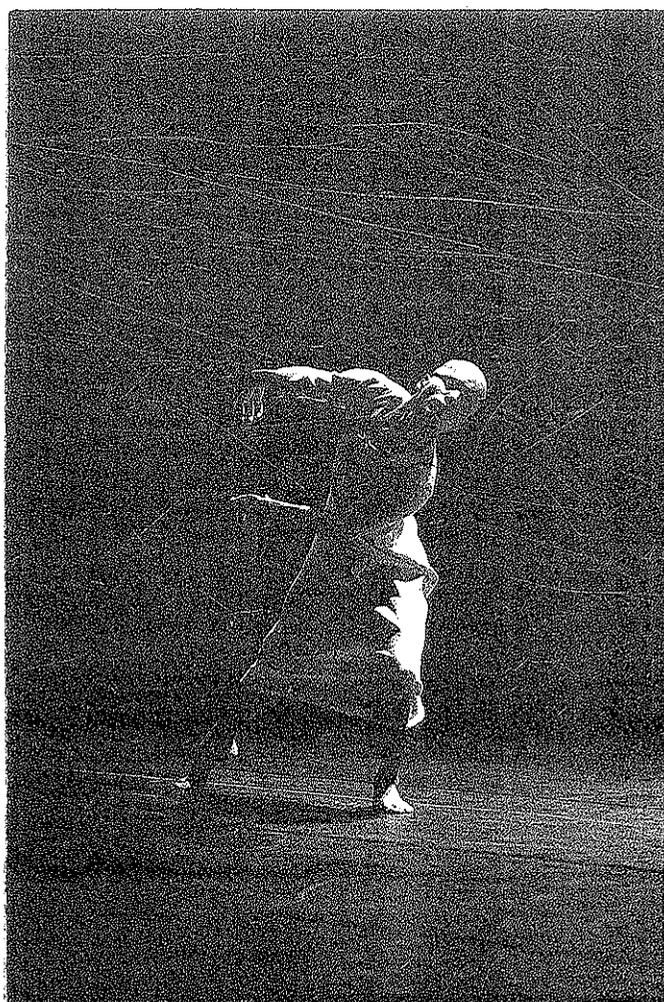
monde animal par cette déstabilisation volontaire attestant une autre espèce de mouvements qu'on croirait libre et menacée, en rivalité onirique avec la pesanteur, nerveuse à la limite, fluctuante, épidermique, à jamais étrange, entre un *dedans* et un *dehors* que rien ne vient distraire. Comme si l'unité, dans cette conjoncture, ressortissait à un vertige originel face au sceau de Parménide. Comme si tout geste, toute apparition, toute danse donc, aspiraient à l'immobilité absolue au moment même de l'écart, du feu double qui avive et soulève corps et pensée dans l'infinie perspective *d'être autre*.

En architecte des métamorphoses, le chorégraphe manœuvre le remous d'un fleuve ou d'un ciel afin d'obtenir de la constance au moyen de la disparition. Souvent, il ralentit la traversée des apparences jusqu'à la fréquence dramatique – et nous sommes au théâtre, dans la parodie ou l'engagement. Avec en première ligne un Christian Trouillas ou un Alexey Tarán invoquant les phases extrêmes du surréalisme en quête d'absolu.

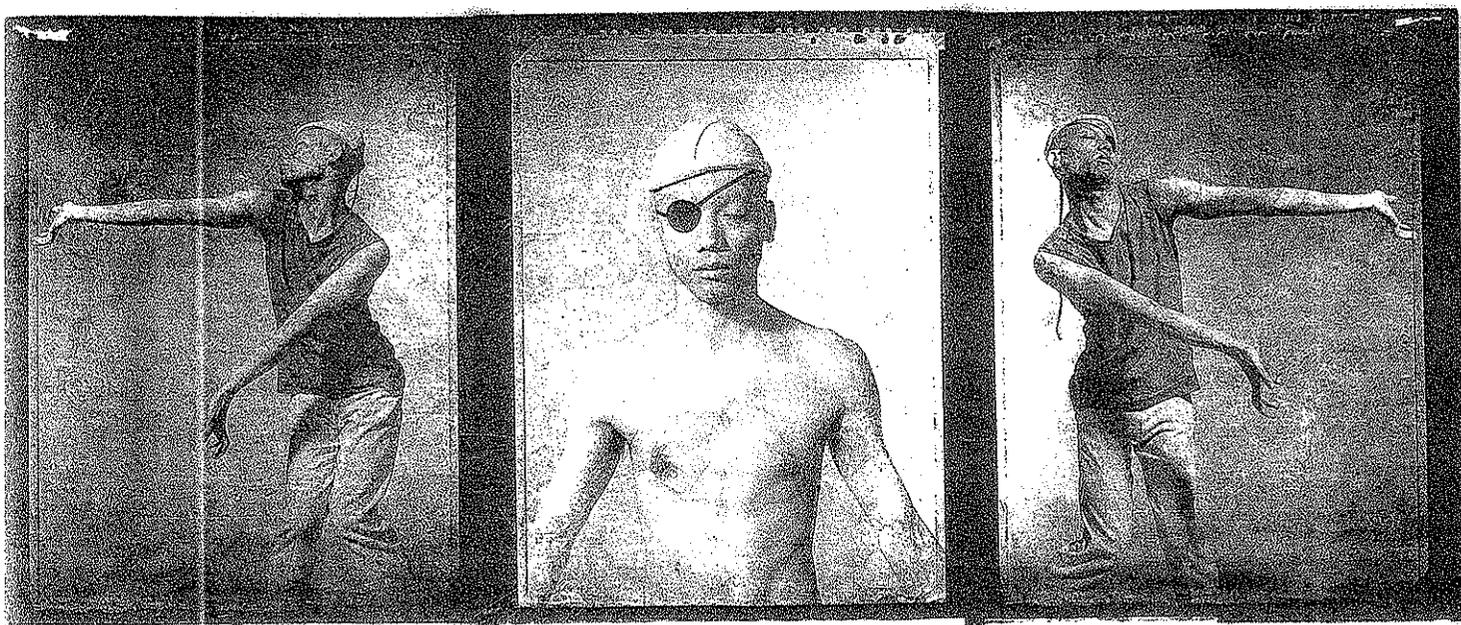
La Portugaise Vera Mantero, elle, s'est passionnée pour le théâtre et la voix lors de son séjour new-yorkais qui lui permit d'étudier diverses techniques élaborées par Merce Cunningham et autres disciples émancipés de Martha Graham. C'est en France qu'elle poursuit sa formation théâtrale.

Créée en 1994, *Para enfastiadas e profundas tristezas*, pièce hybride en deux volets pour trois femmes, explore l'anomie, le fond délirant de l'humain décrochant du cercle phatique de la communication. La théâtralisation, voix et usage instrumental du monde, s'inscrit en préambule à la plongée silencieuse dans l'intériorité nue de la danse. Le *dehors*, ici, exploite la folie du *dedans* par une démonstration ludique, proche du café-théâtre, préalable à l'immersion du côté absent des choses, là où seules les pulsions répondent au grand silence des signes.

Trois femmes, sur l'avant-scène, s'adressent frontalement au public comme à quelque psyché opaque. À leurs pieds, un rebut d'objets épars, hétéroclites, annonce la *schize* autant que les vocalises dérélictueuses aux belles discordances gutturales et marmottantes. Chacune s'occupe à diverses manipulations et attitudes, multipliant les tics, les distorsions contenues, grotesques par constriction, dans



► *DEAD AND ALIVE - BODY ON THE BORDERLINE -*, CHORÉGRAPHIE DE KIM ITOH. INTERPRÉTÉE PAR LA COMPAGNIE KIM ITOH + THE GLORIOUS FUTURE (VOIR PP. 84-85). PHOTO : CHRIS NASH.



— KIM ITOH, JAPON. PHOTO : CHRIS NASH.

une sorte d'hystérie sans débords, monologue emprunté à la sérialité du coq-à-l'âne grâce à l'usage d'un bric-à-brac pareil à l'abandon subliminal, quand l'esprit se laisse assaillir par l'absurde expansion du langage en réserve d'une réalité comme débranchée. L'une feuillette un livre, souffle dans une baudruche, ramasse encore on ne sait quoi, l'autre tricote ou mange, soulève sa robe, la troisième tue maints endroits de son corps au pistolet, promène un fer à repasser sur les habits qu'elle porte, la deuxième manipule une tête coupée, la contemple en criaillant un chant de gorge, fascination de Gorgones qui prend un tour expressionniste. À la fin, tout concorde en une sorte d'opéra clownesque et déconstruit d'arrière-cour. Hormis l'occupation solitaire des corps, la folie mise en scène par Vera Mantero, au contraire de l'austère intériorisation des danseurs de *L'Atelier en pièces* cherchant au fond d'eux-mêmes une ressemblance autistique non mimétique, s'appuie dans un premier temps sur une image convenue du délire. Trois grotesques revisitent les figurations expressionnistes d'Emil Nolde, lesquelles nourriront l'imaginaire d'une Mary Wigman.

Mais la folie est aussi l'esprit inquiet du rire ; elle guette de si près l'humain que ce dernier ne cesse de s'en défendre en même temps qu'il s'en réjouit. Tout effet de drôlerie suscite ainsi une suite d'expirations incontrôlées par réflexe de défense. Chacun est son propre fou, sur fond de royauté hilare. Et la danse désassujettie de l'ordre cérémoniel, longtemps après Nijinski et les dernières trances du sacré, s'accapare volontiers l'au-delà des miroirs par hystérisation méthodique. Et c'est un *cadavre exquis* gestuel : repassage du crâne, lavage à l'éponge par-dessus la robe, têtes d'ail attachées aux jarretelles, feuilles du calendrier jetées jour après jour dans une vasque enflammée, chevelure passée au plâtre. On se dit que toute vie aliénée aux objets, déportée de son centre par l'emploi disparate de ceux-ci, aurait cet aspect asilaire à la moindre accélération. Mais on s'attache à la matière brute sonore et visuelle comme à quelque introït sauvage dépouillant chacune du rapport saugrenu au *dehors* avant l'inversion des signes. Rompant avec l'inqualifiable instrumentalisation du corps, les femmes se déshabillent enfin et reculent vers les ténèbres. On entend se perdre une voix lointaine. La lumière découpe leurs figures dénudées. Elles s'alignent, raidies dans une position oblique impossible : ailleurs, donc. Puis elles maculent leur

peau de couleurs sans se délivrer des poteaux qu'on découvre. Les effets de déséquilibre de cette danse au piquet, rythmée, christique, lascive, bientôt perdue dans la lenteur, sur fond de jazz *hot*, tient son irréalité de l'exacte synchronie. Détachée du plan oblique, la danse questionne en « roses de muscles » le désir de nudité, avant de se délier par ondes horizontales, tandis que la bande-son patine et grince en finale. Le titre d'une précédente chorégraphie, *Peut-être danserait-elle d'abord et penserait-elle ensuite*, introduit cette même idée de succession duelle, d'opposition entre forme explicite, mentale, et en-soi indicible de la danse. Vera Mantero avance le principe vital d'alternance. « Dans cette pièce, dit-elle, je veux explorer, ou confirmer peut-être, ce besoin vital qu'ont les êtres humains, pour leur survie psychique, du désordre alternant avec l'ordre, de ce qui est sale à l'intérieur de ce qui semble propre. La peur de tomber dans la saleté et le désordre nous empêchent d'atteindre l'intensité. » Ce dernier mot, face aux grandes mécaniques huilées du ballet postclassique qui divinise l'énergie dans une circulation cosmique et renoue avec l'esthétique des Isadora Duncan et des Ruth Saint Denis, caractérise l'avant-garde chorégraphique de cette fin de siècle.

Le corps est toujours à sauver, fût-ce de la grâce. Automates, spectres et robots hantent en coulisses l'expérimentation. Il s'agit de revenir à l'instable, au déséquilibre interne, pour préserver l'intensité, cette vulnérabilité médiumnique.

Tarán, Itoh, Jasperse, Charmatz traversent, chacun à sa façon, l'outrance, l'excès, l'impudeur, en regard de normes imposées au corps par la socialité. L'homme est constitué d'artifices « naturalisés » qui lui font intérioriser des oppositions arbitraires entre folie et normalité, beauté et laid, saleté et propreté, morbidity et santé, oppositions dont procède une morale approximative et globalisante jugeant à tout instant, en toute circonstance, de chaque modalité d'apparition du *dehors*, à commencer par l'altérité physique sur fond inavoué de vertige identitaire. Car tout jugement, même subconscient, implique la participation intime, sadienne, à ce qui est dénié, rejeté, circonscrit comme contaminateur, honteux et menaçant.

Le désordre et la « saleté » selon Vera Mantero, cette perte des repères efficaces entre *dedans* et *dehors*, ouvrent la porte de l'univers



► JAVIER DE FRUTOS, GRANDE-BRETAGNE. PHOTO : CHRIS NASH.

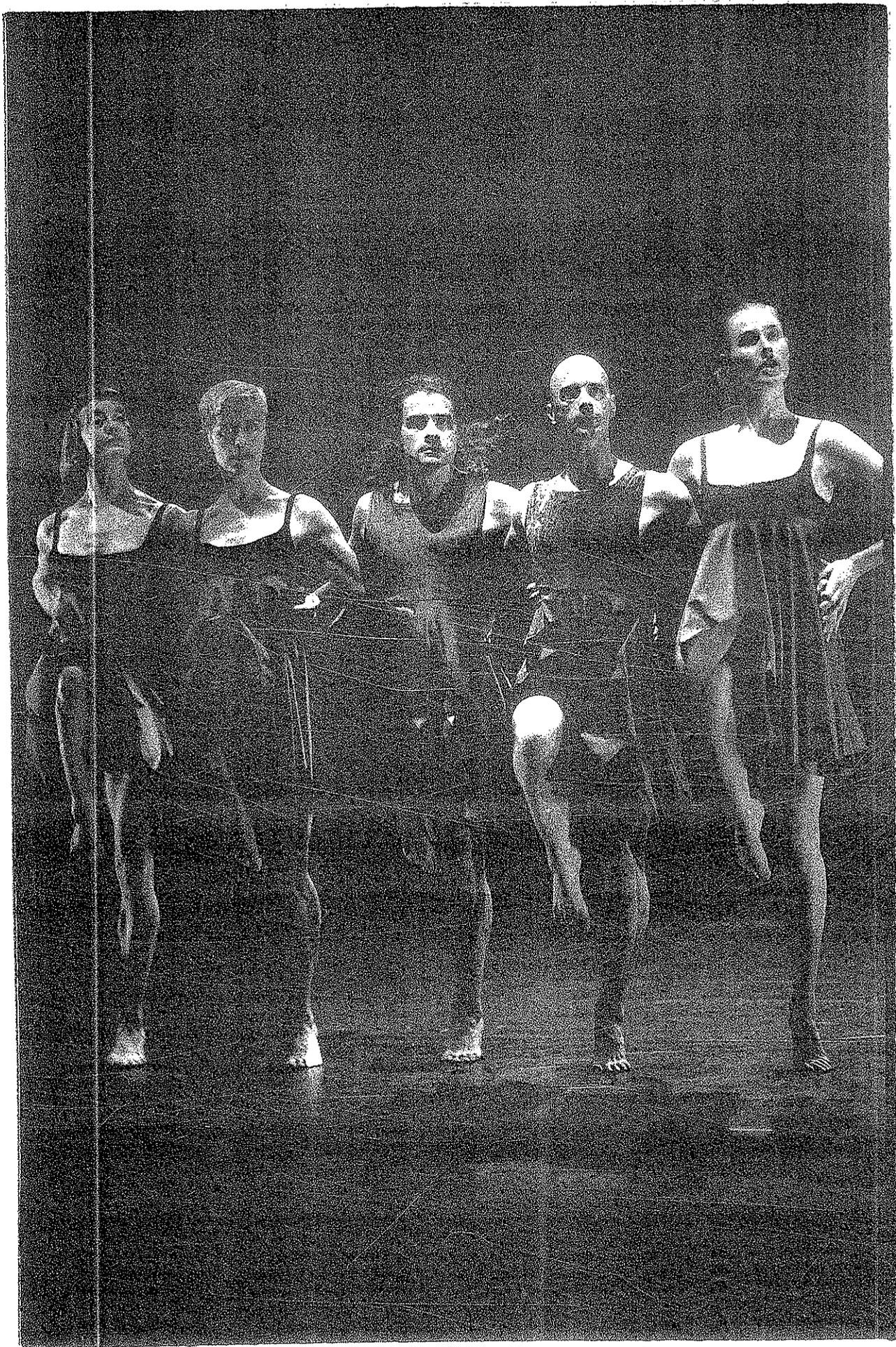
oblique, réconciliateur. Jasperse fait de cette position exhibitrice et inconciliable du corps, le ressort même du drame chorégraphique. Venu à la danse après diverses investigations artistiques, du côté du théâtre, de la comédie musicale et même de la mode, cette fiction minimale et inextinguible du corps, Jasperse se remémore avec amusement ses années de formation. Les cours de danse, la technique Martha Graham, la proximité de Lucinda Childs, les projets d'improvisation avec Jennifer Monson l'entraînent de New York à Paris où se pose la question, pour lui toujours actuelle, adressée au danseur aventureux et à la danse contemporaine : faut-il ou non continuer ? Son passage dans le monde artificieux de la mode vestimentaire et de la haute couture entretient en lui un trouble de l'identité et ce problème de l'image qu'on donne malgré soi à une interprétation en *porte-à-faux*, en aucun cas adéquate au sentiment intime, otage du regard que masques et pantomimes cherchent à délivrer de mille façons, ne serait-ce que par le rôle emprunté, toujours plus proche de l'être libre que l'identité mondaine.

A-t-on assez réfléchi sur la nature tisserande de l'homme ? Toute notre vie est vouée aux étoffes, entre langes et linceuls. Pudeur, exhibition, narcissisme sont des attributs du voile et de l'effort esthétique de masquage conséquent. L'habit ne fait pas le moine, mais il l'invente dans la postérité carnavalesque d'Adam. Jasperse, qui rêvait plus jeune d'entrer dans la compagnie de Trisha Brown, fera l'expérience des costumes imposés dans un style flamboyant impossible à assumer, amorce peut-être d'une réflexion sur le malaise du corps dans l'espace social sursaturé d'interprétations. La position narcissique primaire – comment me voit-on à l'extérieur, quel sens accorde-t-on à cette surface qui me totalise arbitrairement ? – s'inverse pour le chorégraphe en un déploiement épiphanique susceptible de questionner les usages de l'apparence.

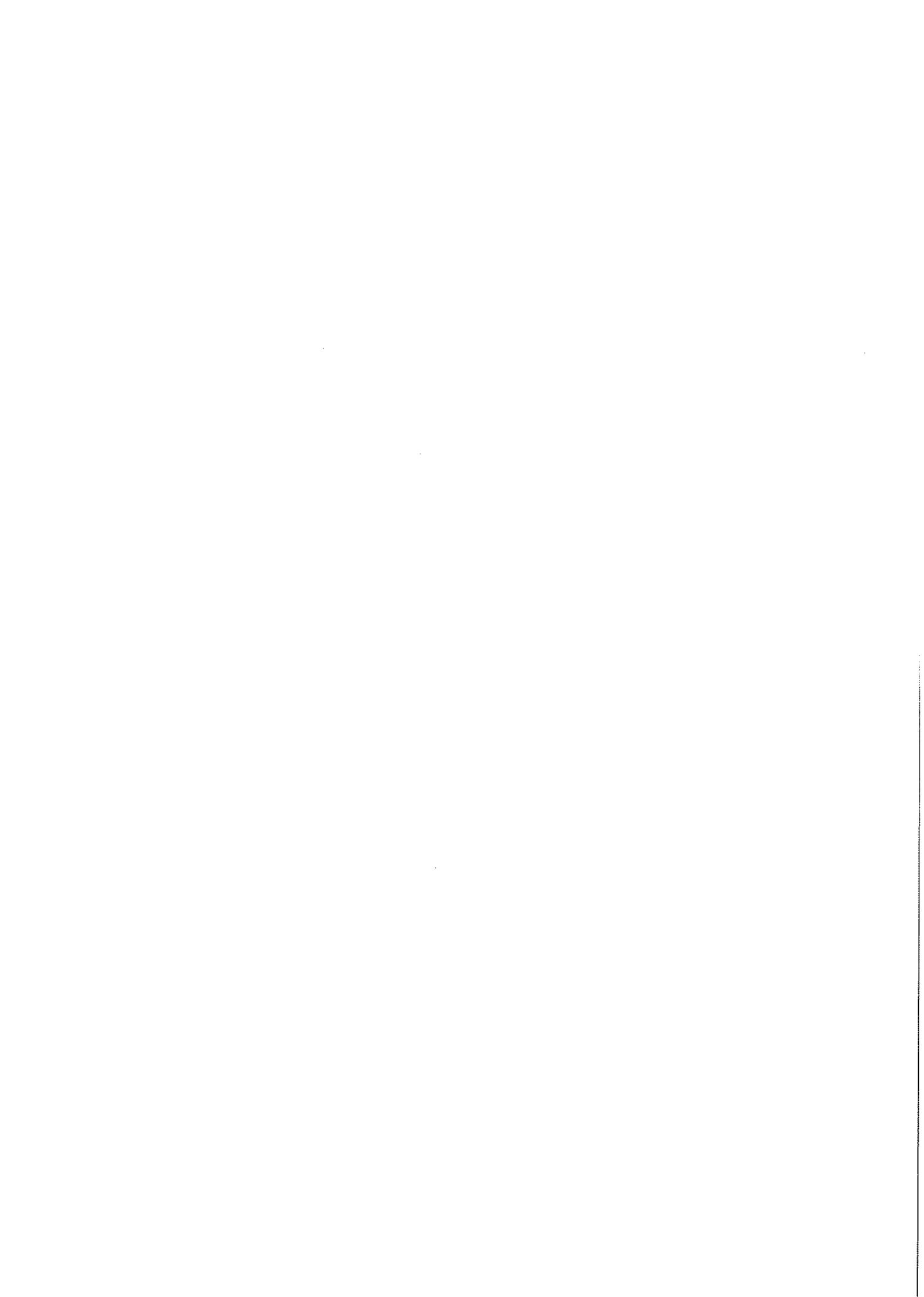
*Excessories*, néologisme où l'idée d'excès recoupe celle d'accessoires, s'ouvre sur la danse de mains gantées de lumière : hors d'un mur de ténèbres. Cette fois entiers, cinq interprètes esquissent un pas

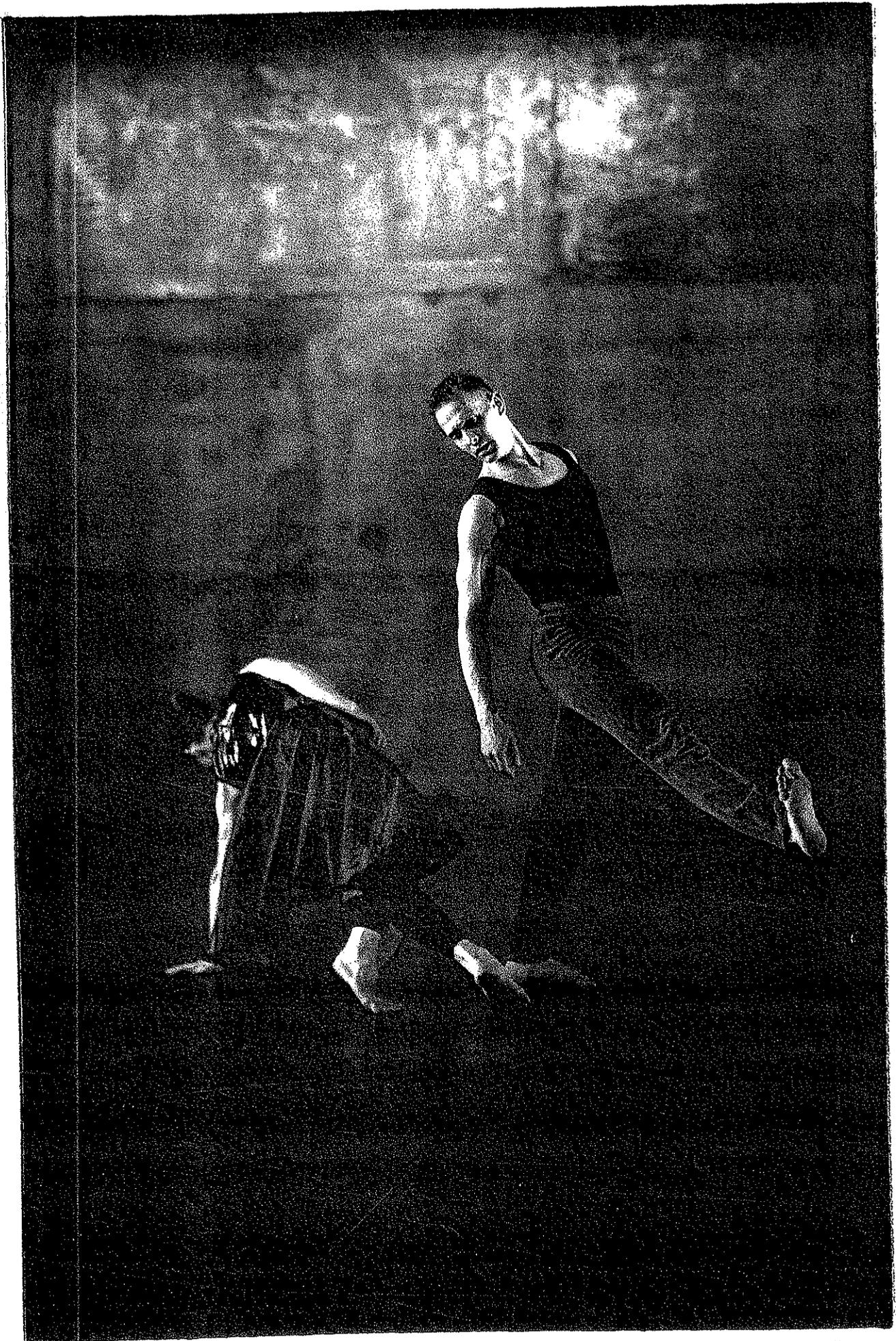
classique comme pour désigner la spécificité scénique. Citations ici et là, caricature, emprunts divers, ou déportation baroque avec un Javier de Frutos, le genre classique fondé sur une sublimation du geste – esthétisation mécanique du corps à partir de l'en dehors, des pointes et de la cambrure – en accord mimétique avec l'espace musical vers quoi, disait Robert Pater, tous les arts aspirent, hante la danse moderne par autoréférence. Un pas de deux conduit sans transition à l'ample prose du mouvement contemporain. Jasperse, qui aime à parler en termes de communautés, rappelle la distinction en vigueur à New York entre la danse *up town*, regroupant le moderne traditionnel issu de Martha Graham ou d'Alvin Ailey, et la danse *down town* désignant l'extrême contemporain comme le Movement Research. Dans un contexte de désaffection des publics et des sources de soutien, il vit la précarité de son métier avec une conscience aiguë de la transmission et des possibilités quasi politiques d'action sur le réel, d'engagement dans une culture de plus en plus soumise au leurre des réalités virtuelles s'éloignant de toute connexion avec le physique. À la question « Où suis-je ? », *cogito* interrogatif du danseur qui se pose à tout instant de la création, il n'y a que la réponse du corps évolutif. « L'essentiel propre à la danse est cette idée de la puissance du corps, cette capacité d'être touché par des expériences corporelles. »

*Excessories* propose ainsi, hors fiction, une suite d'images théâtrales liant les séquences chorégraphiques de façon à dramatiser la durée, à susciter l'attente. Le quintette joue sur le mode burlesque la violence et la provocation entre deux moments de danse d'un bel équilibre abstrait sur le mode duel trois-deux qu'on retrouvera avec bonheur chez maint chorégraphe et notamment Lucy Guerin, compatriote et amie de Jasperse. L'impair plaît aux dieux, on le sait depuis Virgile. La dissymétrie dans le mouvement est source d'eurythmie par mise en scène du déséquilibre. Un homme entravé et masqué, paquet qu'on traîne et déplace telle une caisse, reçoit un micro déposé au sol et chante bientôt une rengaine vériste d'Édith Piaf, suggestion *live* pour les interprètes dont une partie dansent sur

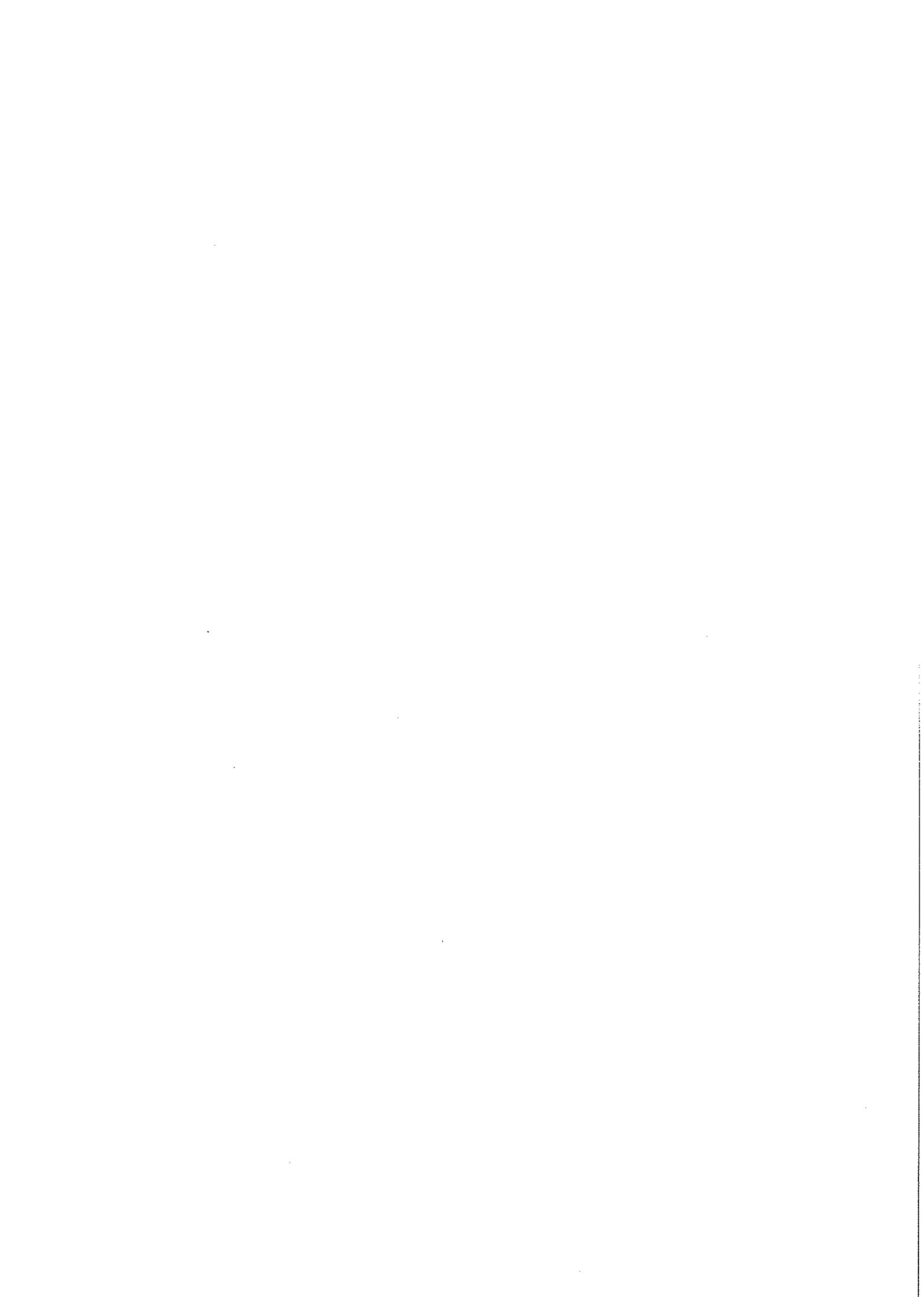


▼ *E Meoio Disperato*, chorégraphie de Javier de Frutos, interprétée par la Rigochet Dance Company (voir pp. 84-85), photo : Chris Nash.





► *THE ART OF TOUCH*, CHORÉGRAPHIE DE SIOBHAN DAVIES. INTERPRÉTÉE PAR LA SIOBHAN DAVIES DANCE COMPANY (VOIR PP. 84-85). PHOTO : CHRIS NASH.



l'antihéros sadien. Christian Trouillas avec *le Grand Jeu*, qui dans les marges du surréalisme en appelait à la révolution, à l'irrémissible, à la vérité absolue. Alexey Tarán avec une chorégraphie inspirée d'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille, autre convulsionnaire gnostique traquant une image paradoxale du sacré dans la transgression. À la charnière du théâtre et du mythe personnel, de la narration et de l'autobiographie, la compagnie israélienne Vertigo, fondée en 1992 par Noa Wertheim et Adi Sha'al, prend mesure de l'actuel sur fond d'abîme métaphysique. Comme tout art vivant, langage de l'indécis qui articule sa syntaxe au monde, la danse reflète de près ou de loin le remous politique à tel endroit, et le lit incertain du fleuve où gisent légendes et rêves avec les épaves de l'histoire. L'usage d'autres supports, propres au théâtre ou au cinéma, brouille l'interprétation par un effet d'emphase doublé d'un leurre : la danse multimédia rêve d'une scène totale et excède ainsi ses limites expressives, flanquant le mutisme non mimodramatique du mouvement, d'un discours visuel et sonore invasif. Aussi faut-il envisager certaines créations sur un registre plastique incluant l'orchestrique.

Après leur première chorégraphie *Vertigo*, née de l'expérience de pilote de guerre d'Adi Sha'al, *Limbo* poursuit l'exploration de la réversibilité du *dedans* et du *dehors*, ici dans le franchissement cotonneux de l'image, quand la perte de conscience suggère une traversée subliminale proche du coma entre vie et mort, entre pesanteur et limbes. Hors scène, deux danseurs évoluent dans la pénombre des praticables ; avant de les repérer, on observe sur un écran scénique une confuse évolution de spéléologues des ténèbres. Un danseur porte une caméra ceinte à son front et c'est le film en direct de leur exploration qu'on voit ainsi projeté. À la gauche de l'écran, une porte vitrée filtre un jour éblouissant. Les danseurs gagnent la scène et celui qui porte la caméra ouvre la porte ; l'écran, censé nous dévoiler l'autre côté grâce à l'objectif frontal, s'emplit alors d'une perspective rocailleuse mal cadrée à hauteur d'homme ; les danseurs ont franchi la porte et un film prend le relais sur l'écran : le Néguev illuminé dans le détail silencieux des roches où deux silhouettes aux allures d'astronautes en état de semi-pesanteur, marchant sur le

sol lunaire, en placent deux autres tête en bas, à la façon d'arbres qu'on plante ; mais l'image s'inverse comme dans l'œil pinéal. Après cette inclusion déréalisante où la fiction prend l'exact relais du spectacle *in vivo*, les danseurs, revenus du film à la scène par la porte de lumière dès lors basculée, s'engagent dans une suite de figures accélérées qui reprennent hors scénographie la thématique du miroir et de l'inversion, du passage en pays d'inconnissance. Et c'est alors un moment chorégraphique intense en rupture d'équilibre, tout en cadences obliques, reprises en écarts, chutes et translations synchrones. Aux échos nostalgiques d'une lointaine mélodie succèdent des bruits mécaniques, un grondement d'orage ou de guerre. Les vestes ôtées en final, le retour au calme sous les fumigènes nous laissent au croisement d'impressions troubles où ressort l'idée d'appartenance inquiète et d'exil, de dualité inexplorée entre l'espace vital et l'ailleurs nostalgique. Mais l'identité culturelle est surdéfinie par la musique chantée et les images : nous sommes en terre d'Israël où toutes les cultures du monde témoignent encore de la diaspora, même dans le passé légendaire, et dans l'histoire, par temps de guerre encore. La nouvelle génération se reconnaît une culture singulière entre ces deux longueurs de temps et d'espace. L'insécurité et l'étrangeté identitaire forgent par immersion dans une réalité forte, plus présente que le passé, une forme d'optimisme

dramatique nouée dans cette confrontation irrésolue du proche et du lointain, de l'éternel et de l'éphémère, du *dedans* et du *dehors*. Pour expliquer, à l'envers du monde, ces gens qu'on plante tête en bas dans le désert, lequel eût pu être aussi bien une rue de Jérusalem, Noa Wertheim évoque un dilemme vital : « Ai-je décidé de naître dans cette famille, cette société, et dans telle religion ? Parfois je sens que non, parfois au contraire je le sens très clairement et très fortement. Je sens que l'âme revient et qu'elle sait où elle doit aller. » Partis, à l'intuition, d'images et de mouvements, d'ébauches abstraites ou plutôt impensées, imprécises, par improvisations successives, les chorégraphes assistent peu à peu à des organisations significatives : un langage s'élabore dans le silence à nu du geste puis, comme Léonard devant ses pénombres encore abstraites, la forme et l'idée s'éclairent.

Un instinct guide l'artiste même dans ses choix critiques, et le corps du danseur



► 18 MINUTOS POR 2 1/2 TIEMPOS' BOLO, CHORÉGRAPHIE DE ALEXEY TARÁN. INTERPRÉTÉE PAR LA COMPAGNIE NEODANZA (VOIR PP. 84-85). PHOTO : CHRIS NASH.



finance ont, sans vergogne, compressé sans cesse davantage les durées nécessaires aux transformations des sociétés. Lorsque les communautés sont acculées aux changements, ceux-ci ne s'opèrent plus que dans une grande brutalité.

Rarement les cultures ont eu à ce point à montrer l'importante capacité qu'elles ont à procéder rapidement à leur mutation. Rarement elles ont eu à montrer autant la flexibilité vive des articulations de leurs structures. Malgré les nombreuses résistances qui dans leurs manifestations extrêmes se rigidifient en réflexes nationalistes, ces cultures singulières sont aussi capables de se présenter comme des ensembles culturels souples liés les uns aux autres, inclus partiellement les uns dans les autres, cherchant à réaliser le prodige humain qu'elles peuvent accomplir : réussir l'épanouissement de l'humanité par la diversité.

L'histoire de l'humanité montre la capacité immense – mais cependant limitée – des hommes à s'adapter, c'est-à-dire à domestiquer les éléments connus ou nouveaux de leur environnement, mais aussi à les transformer. L'ensemble de ce phénomène s'effectue dans une économie politique du temps qui modifie le rythme, lequel doit passer d'une assez grande lenteur à une presque trop grande célérité. L'histoire contemporaine montrera avec quelle virtuosité les êtres humains sont capables d'assimiler et de maîtriser la rapidité dans laquelle ces changements s'articulent. Elle en dira aussi le prix. Car l'un des enjeux aujourd'hui est la vitesse considérée comme une nouvelle donnée culturelle, comme un nouveau rythme social. Sera éliminé de la société tout groupe, ou toute personne, qui ne peut s'adapter à cette accélération. Les pyramides, égyptiennes ou incas, montrent que le monde était alors pensé, contrairement à l'ère qui s'ouvre devant nous, comme immuable. Hier encore l'avenir semblait prévisible à long terme ; aujourd'hui l'avenir prévisible est court, imminent.

#### S'ADAPTER, MAIS À QUEL PRIX ?

Il faut donc s'adapter. S'adapter et préserver, tout en les développant, des vertus individuelles qui facilitent l'émergence d'aptitudes encore plus spécifiques pour agir sur les changements. Construire un monde qui soit hautement favorable au développement des hommes, au développement le plus étonnant possible.

Les décisions politiques qui ont retardé la mise en œuvre des réformes nécessaires pour rendre les métamorphoses le plus harmonieuses possible auront des conséquences graves pour la vie humaine : lorsque l'appât du gain électoral vient amplifier les conséquences des lois dissolvantes du marché et de la finance au détriment du bien des individus, ce sont des groupes sociaux entiers qui sont chassés hors du champ social.

Néanmoins, de plus en plus d'êtres humains prennent progressivement conscience de leur individualité au sein du groupe culturel dans lequel ils se reconnaissent, qui les fonde et auquel ils participent, et se considèrent comme des solistes spécifiques de ce groupe. Ils envisagent alors de réaliser dans leur nation avec les autres groupes sociaux une seule et même œuvre : celle de l'évolution et de l'épanouissement de la condition des citoyens. Cette étape, légitime, est une condition *sine qua*



► MINIATURES, TOMÉU VERGES, COMPAGNIE MANDRAKE. PHOTO : HUBERT BEILVAIZE. HOME, MARK TOMPKINS, COMPAGNIE I.D.A. PHOTO : PER MORTEN ABRAHAMSEN. FAÇADES EN COURSE, DAMIANO FOÀ ET LAURA SIMI, COMPAGNIE SILENDA. PHOTO : JEAN GROS-ABADIE. FESSURE, PACO DECINA, COMPAGNIE POSTRETROGUARDIA. PHOTO : JEAN GROS-ABADIE.

non du développement d'une volonté de rencontres transnationales, tournée à son tour vers l'épanouissement de l'humanité. Pour réaliser cette œuvre-là, il faut que leur vie le leur permette ; il leur faut pouvoir penser en d'autres termes que ceux de survie.

Dans ces diversités culturelles précieuses que seule la misère peut anéantir, la qualité de la vie, on le sait, se doit d'être égale pour tous. Lorsque les inégalités s'accroissent, c'est toute la société qui est en porte-à-faux ; déstabilisée, elle se tourne vers les propositions les plus dures, les plus radicales, les plus contradictoires, tournant le dos aux aspirations profondes qu'elle refoule pour mieux les oublier. Cette frange de la société est alors aux prises avec des névroses contagieuses qu'elle n'identifie que mal : devant ses sombres monstres elle s'effraie, et se trompe. Son erreur est devenue une menace, elle sature le climat social.

#### LA PLACE DE L'ARTISTE N'EST PAS À PRENDRE

Au moment même où tant de sociétés se refondent, alors que les forces se radicalisent et que les paramètres se modifient, cependant qu'en Occident cèdent, les uns après les autres, les schémas traditionnels, et sachant à quel prix humain se payent tous ces bouleversements, comment, dans ces conditions, penser sereinement la pertinence de la place de l'art ? L'art qui émane des communautés urbaines, principalement, où il trouve le terrain le plus propice à son développement, est de fait inscrit *naturellement* dans le tissu social.

Pourtant, une question se pose, en France en particulier : de quelles nouvelles structures le milieu artistique souhaite-t-il se doter ? Plus que jamais les artistes veulent que soient légitimés leur place dans la société et leur rôle dans la vie de la cité. Plus que jamais ils souhaitent que leur art soit perçu comme une citoyenneté responsable qui contribue à la conception de l'environnement des populations. Le créateur, par sa recherche artistique, favorise et accentue l'ouverture des esprits. Les moyens nouveaux les mieux adaptés à leurs exigences de citoyens, d'artistes, tels que beaucoup les ont déjà imaginés en Europe, mais aussi dans d'autres régions du monde, reposent sur des cadres culturels conçus pour se métamorphoser. Partout dans ces environnements où se développe la vie des habitants, et où sont présentes des vies artistiques, se renforce l'exigence professionnelle de tout ce qui s'entreprend. En offrant ces espaces de qualité à l'ensemble des activités de la ville, les responsables publics, interlocuteurs locaux, créent les conditions d'un dialogue rapproché avec leurs concitoyens.

Mais la saveur déjà amère de la situation n'est qu'un pâle avant-goût de ce qui ne manquera pas de s'aggraver très prochainement, et cette fois avec une brutalité terrible. Cela aura pour effet profond de mettre en péril ce sur quoi s'élabore une démocratie, parce que la violence atteint même les villes où régnait jusqu'alors une réelle cohésion sociale.

L'Europe se bâtit, quoi qu'il en soit ; elle fait fi des nuances nécessaires à la préservation de l'intégrité sociale. L'Europe n'est pas encore l'œuvre des dentellières.

Paris, le 2 juin 1997.

1. Résidences de création à l'initiative du Conseil général de la Seine-Saint-Denis.
2. Restaurant australien à Paris.

