

GAGNER UN GESTE CHAQUE JOUR

de Daniel Dobbels

Je crois qu'un des accents à la fois les plus discrets et les plus secrets qui rythmera les moments de cette rencontre, ce sera le fait d'être à chaque fois ému, bouleversé et comme précédé par ce que quelqu'un d'autre a pu dire avant nous. Ce qu'a dit Dominique ce matin est à la fois logiquement et étonnamment en écho, en correspondance et en résonance avec ce qui devrait être, pour moi, le propos décousu, mais en même temps toujours menacé d'être cousu, et même très violemment cousu de nos travaux. La question qui m'est venue en vous écoutant, Dominique, c'est évidemment «qu'est-ce que peut un corps ?». On ne soupçonne pas ce que peut un corps, ou on ne sait pas ce que peut un corps. La réflexion qui me venait aussi, c'est que ce siècle, mais pas seulement ce siècle, nous aura appris qu'on ne soupçonne jamais assez ce qu'on peut faire à un corps, comment on peut le maltraiter, le blesser, le mutiler, l'amputer et même le détruire, et porter cette destruction jusqu'au point où on détruirait la destruction elle-même.

Il y a une sorte de logique extrême, pendant ce siècle dernier, dont les corps ont été plus que les victimes. On a la sensation qu'ils ont également été des laboratoires.

Probablement une des phases historiques à laquelle il nous faudrait réfléchir : il faut peut-être attendre la fin du XIXe siècle, avec notamment Nietzsche, pour penser un corps qui ne soit pas intéressant uniquement du point de vue de la chirurgie ou de la perception médicale. Il y a une phrase admirable de Nietzsche qui dit qu'il n'y a pas que les hôpitaux militaires pour rendre hommage à la physiologie. Il me semble que c'est l'une des crêtes précisément ; vous avez même utilisé un terme qui est essentiel à mes yeux celui de «côte», celle qu'on va trouver non seulement sur les cartes de

géographie, mais sur les cartes d'état major de la guerre 14-18, là où les corps ont fait l'expérience non seulement de l'intolérable mais d'une stupéfaction pétrifiante et en même temps inoubliable. La question qui se pose pour moi et que j'aimerais qu'on se pose ensemble, c'est comment rendre un corps et notamment un visage méconnaissable.

Où cela s'efface-t-il ? Qui efface ? Comment ? Est-ce que cela s'efface directement sur le corps ? Est-ce qu'on efface certaines strates de corps, avant de pouvoir même simplement effacer le dernier reste possible, qui serait un reste insécable ? Est-ce que, avant d'effacer définitivement le corps, il n'y aurait pas une sorte de représentation meurtrière, qui voudrait jusqu'à effacer d'abord tout ce qui fait visage, tout ce qui fait expressivité, tout ce qui fait singularité dans le corps ?

La sensation que j'ai, c'est que la danse contemporaine, celle qui est apparue à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, a eu une sorte de conscience extrêmement aiguë et presque désespérée, mais, aussi incroyablement inventive, pour trouver des forces qui conjureraient cette sorte d'intérêt mortel que la chirurgie et l'hôpital militaire portent sur le corps et sur l'anatomie.

Comment danser, quand on sait qu'à côté de soi des systèmes se mettent en place, des dispositifs militaires ou industriels ou économiques dont on se dit qu'ils n'ont pas comme objectif de préserver le corps d'un certain mal, d'une certaine douleur ?

En pensant à ces rencontres, je suis revenu à certains textes, ceux d'André Masson, notamment la «Mémoire du Monde», où, Masson dit ceci : «À vingt ans, il a suffi de quelques semaines d'expériences guerrières pour que je passe d'une émotivité excessive et tendre à une

brutale insensibilité. Le rétablissement, après le sang versé, pour trouver un équilibre instable, fut long et difficile. Est-ce qu'il y eut salut ? Non. Mais il n'y eut jamais sécurité. Rien que survivance menacée». Cette insensibilité-là, je pense qu'elle est probablement aussi celle qui obsède la moindre de nos pratiques de danseurs ou de chorégraphes. Dans quelle mesure, quand on est comme à la plus haute intensité de l'expressivité d'un geste ou d'un mouvement ou de la création d'un espace, ne se heurte-t-on pas à une sorte de mur invisible, de neutralité, de zones d'indifférence, qui, à un moment donné, font que les choses s'indifférencient, ce que je serais tenter de nommer le retour du cercle ? Dans quelle mesure la sphère, ou le déploiement, ou la respiration possible de ce que peut un corps, et, à travers cette question, de ce que peut la danse, recule-t-elle ou fait-elle reculer ou repousse-t-elle ou effracte-t-elle, cette sorte de moment où la sensation va être que, quelque chose invisiblement, insensiblement, va se refermer ? Probablement est-ce lié à ce que vous décriviez aussi, la sensation que l'espace, entre autre, se referme, que le temps aussi se ferme, se serre, ou vient sangler, cercler ce qui a pourtant été un moment de déploiement, même dans des directions très différentes.

On sent bien qu'à un moment donné, il y a eu une sorte de reprise en main, quelque chose qu'on ne connaît pas, qu'on ne peut pas nommer, d'insensible, dont Maurice Blanchot dit que c'est quelque chose, un événement, qui ne nous concerne pas ; le geste semble comme mourir au devant de quelque chose qui ne le concerne pas. Il y a dans le film qu'a tourné Hervé Guibert quelque temps avant sa mort, un moment assez impressionnant où il fait quelques exercices physiques; son corps est extraordinairement amaigri, presque sans force. À un moment donné, il donne des sortes de coups de poing comme ça (gestes). On a la sensation que le coup de poing, au lieu de toucher effectivement un corps réel, vient mourir dans une sorte d'espace de matière ouatée, cotonneuse.

Au même moment, Hervé Guibert dit ; «Je perds un geste chaque jour». En voyant ce document, j'ai pensé qu'une des fonctions possibles de la danse, ce n'était pas de perdre un geste par jour, mais de pouvoir gagner un geste chaque jour ; de créer des états de corps tels, que là où un certain nombre de gestes acquis mouraient, il s'agissait à chaque fois pour le corps, voyant s'effacer un pan de lui-même, de prendre appui sur l'autre pan resté jusqu'à lors invisible, où il pourrait trouver un geste inédit qui viendrait encore le raccrocher à quelque chose qui ne serait pas la totale disparition du corps. Mais ces deux versants-là sont de toute façon toujours menacés par l'autre cercle, celui qui vient enserrer l'exposition même des corps ; c'est vraiment la question de la façon dont l'extérieur vient interdire au corps de développer tout ce qu'il peut faire. Vous avez utilisé le terme de «côte», vous avez parlé de bouches cousues, de bouches décousues, du corps à corps, et le hasard fait que j'avais pensé, comme premier document, montrer trois, quatre minutes d'un documentaire sur la guerre de 14-18 où, la figure du cercle est amorcée, dans la plus violente, la plus brutale, la plus chirurgicale des surexpositions.

Images de la Guerre 14-18

Quand vous évoquiez, Dominique, les blessures, ce qui me saisit et me dérouta, c'est que même ces blessures là, vous l'avez vu dans ce film, sont elles-mêmes classées, classifiées, comme s'il y avait des degrés de blessures, et une différenciation entre blessure fine et mauvaise blessure. L'écart à ce moment là est immense ; d'un côté, on a cette sorte de chirurgie meurtrière qui s'opère sur des corps, dont on voit, effectivement, jusqu'à quel point d'aliénation, de fixation, de pétrification, le mal les porte, et puis, parallèlement, on a la grande exigence de la danse contemporaine, celle qui est née avec Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham ; on sait, notamment pour Wigman, avec «La Danse de la sorcière», qu'elle est, l'une des toutes premières danses qui marque le siècle. Cette «Danse

de la sorcière», elle l'a fait naître du sentiment d'être acculée dans le temps et dans l'espace, comme si elle allait être à tout moment privée d'espace. Elle trouve l'acuité et la plus grande intensité de gestes au moment où elle a la sensation extrême que l'espace va définitivement manquer, et pas simplement lui manquer à elle, mais manquer au peuple et à la population qui l'entoure.

Comment, alors, supporter d'être placé dans cette sorte d'intervalle incommensurable que rien ne peut combler, entre d'une part, un corps qui est à jamais mutilé, et d'autre part, un corps qui sait que de cette mutilation il faut pourtant faire naître des gestes qui sont à la fois inédits et porteurs de vie. Comment vivre, comment soutenir cet écart incommensurable, irréparable, où les différents états de corps sont dans des espaces eux mêmes irréconciliables. Comment penser qu'un geste, je dirais, plein, un geste respiré, puisse naître qui ne soit pas une forme d'indécence possible pour un corps mutilé ou un corps malade. C'est une question qui obsède tout le siècle. Et c'est de là que j'entends de nouveau, après vous, cette idée, qu'il faudrait trouver l'origine de tous nos gestes à partir d'un point de vulnérabilité, de fragilité ou de ce que Bram van Velde appelle «le côté de la faiblesse». Il me semble que dès qu'on essaye de produire des forces du côté de la faiblesse, on se heurte à une sorte de loi qui interdirait à un corps comme celui-là d'avoir accès à l'espace et au temps et de créer ses propres lieux. Pourquoi ? Peut-être parce qu'à ce moment-là, ce qui serait brisé, ce serait la figure du cercle.

Gagner un geste chaque jour

La question que je me pose est : comment pourrions nous faire, comment font, les danseurs et tous ceux qui, autour de la danse, se posent une question analogue ?

Pour reprendre les choses, je dirais que, presque en deçà de ce mal-là, le mal est fait. La question est de savoir : est-ce qu'il y a une marge en deçà ou à côté ou ailleurs, qui nous permettrait non pas de

reprendre les choses à zéro, mais de les reprendre d'un point où cette maltraitance-là, cette violence, cette brutalité ne pourraient plus avoir cours. C'est une utopie. Mais c'est de ça, en même temps, c'est de cet impossible-là, me semble-t-il, que la question du possible, qui est posée dans le titre du colloque, se pose comme telle. «Du possible mais à quel prix ?», c'est ce que Gilles Deleuze dit admirablement dans «Pourparlers», je crois. Et du coup, du possible arraché à quel impossible ? Il me semble que toute danse est hantée par cette question là: que les gestes qu'il s'agit, à un moment donné, de trouver, de proposer, d'inventer soient faits de telle sorte que celui qui les regarde ne se sente pas pétrifié par leur qualité, par leur rythme et par leur densité.

Vous citez Henri Michaux tout à l'heure. C'est un des points d'affirmation absolue du texte qu'il a écrit en 38, «Danser», où il rappelle que quand il voyait de la danse, le spectateur sortait du spectacle pétrifié, parce qu'il savait très bien que lui-même ne pourrait pas danser comme ça. Ce qui a été un des moments de renversement de la danse, ça a été, avec la danse contemporaine dans les années soixante, de proposer des danses qui donnaient à n'importe qui la possibilité d'imaginer de pouvoir faire soi-même ce mouvement-là ou, en tout cas, un mouvement analogue à celui-là. La grande question, me semble-t-il, est : comment produire des mouvements qui ne pétrifient pas ceux qui en sont les spectateurs ? Comment, en retour, les spectateurs, par leur regard, doivent ne pas effacer la capacité de mouvement chez le danseur. Cette idée du cercle, de libre rendement, de solitude aussi, une danseuse, dans l'histoire en a été comme une des figures les plus blessées. Cette danseuse, c'est Dore Hoyer, qui est morte en se suicidant en 1967, au moment même du réveillon, au passage de l'année 67-68. Il me semble qu'il y a probablement eu deux générations, des tous premiers pionniers de la danse, notamment allemande comme Wigman ou Laban, ou peut-être Graham aussi aux États-Unis, qui étaient

sur le bord de ce moment où l'on peut passer d'une extrême sensibilité à la pure insensibilité.

Voilà un souvenir très magnifique de Valeska Gert qui rencontre Erika et Klaus Mann, les enfants de Thomas Mann ; Klaus Mann lui dit (ça se passe en 32 ou 33,)

«Jusqu'à maintenant, quand j'allais voir vos spectacles, je pouvais en rêver. Maintenant, ça m'est interdit». Il y a un passage où, tout d'un coup, le rêve n'est plus possible, le geste que l'on produit ne produit plus de rêve, plus profondément encore, pour reprendre une de vos expressions Dominique, plus de messianité, comme si le geste rentrait tout d'un coup dans un espace si immanent, si évidemment cerclé que son ailleurs, son autre, semblerait lui-même forclos. C'est probablement ce que la génération des danseurs, illustrée par la figure de Dore Hoyer, a vécu intimement, d'une façon très désespérée et très aiguë. Plus le geste est prodigieux, plus incroyablement virtuose, arraché à des états d'être jusqu'à lors presque inimaginables, plus ce geste fait l'expérience de l'insensibilité générale. Et ce que dit Wigman au moment de la mort de Dore Hoyer est assez extraordinaire de ce point de vue-là. Elle dit très précisément ceci : «Tu es encore trop proche de nous, trop présente pour que nous puissions prendre la mesure de la dimension de tes 'dires dansés', de ta vocation et de ton action ; c'est seulement quand l'image de la grande danseuse Dore Hoyer, se transfigurant dans les souvenirs remplacera ta présence humaine, que le dernier mot sur toi pourra être prononcé, le mot qui t'attribuera définitivement le rang qui t'appartient dans l'histoire de la danse européenne».

Je ne sais si ce «dernier mot» fera écho aux mots perdus que Christophe, Laurence et Dominique évoqueront à la fin de ces journées, mais il est transcrit là. C'est une étrangeté si radicale qu'elle est vécue par le corps du danseur comme un étrange malheur. Le «dernier mot» n'est pas dans la danse elle-même. C'est l'espace autour, qui ne répond pas, et reste muet à ce que l'expressivité aurait

du modifier dans l'appréhension même de l'espace. L'espace aurait du changer de nature en fonction du geste proposé. C'est une des attentes probablement utopiques mais cependant réelles, insistantes, incrustées, de penser qu'un espace va, à un certain moment, se transformer en fonction de la nature du geste donné au corps, venu souvent de zones inconscientes, imprévisibles, non calculées, aléatoires, mais qui n'empêchent pas, quand elles s'imposent, ce que Kandinsky appelle la «nécessité intérieure».

On pourrait estimer à ce moment-là que la nature de l'espace change, et pas seulement pour soi, pour le sujet danseur, mais aussi plus généralement.

Évidemment, «déception». Là aussi, Dominique, la formule que vous avez utilisée, de «déception en déception» c'est probablement ce qui file et entrefile l'histoire de la danse contemporaine depuis ses origines, c'est à dire depuis la fin du XIXe siècle. Déception qui n'en finit jamais avec la nécessité de traverser la déception. On pourrait voir comment, à un moment donné, autour de très grandes figures mais aussi autour de figures plus anonymes, le cercle de l'histoire s'est refermé. Comment est-ce que cela se referme autour de la figure du danseur ou de la danseuse ? Quel est ce cercle-là ? Ça se referme pour Dore Hoyer de façon très précise, quand elle écrit quelques jours avant de se suicider : «J'ai donné ma dernière soirée de solo le dix-huit décembre 1967 avec un genou qui se révèle maintenant complètement inadapté. Ainsi je suis arrivée à la fin, je me sens rejetée de la communauté en tant que membre utile. Je ne puis faire autrement que de mettre le point final moi-même».

La question pour moi reste ouverte sur la représentation de ce corps-là, cette représentation de ce que doit et de ce que peut un corps pour un danseur. Elle me semble comme une sorte de grande blessure ouverte, mais aussi elle porte en elle-même, comme une sorte d'éthique ou de responsabilité étrange que s'attribue le danseur à lui-même. Ça vient de nulle part ailleurs, de personne d'autre. Cette sorte

de clivage, je voudrais essayer de vous le montrer à travers un document qui est quasiment inédit, une étude de Dore Hoyer.

Images de Dore Hoyer.

Ce qui me frappe dans ce document, c'est la souveraineté du corps, l'incroyable maîtrise de toutes les figures dont un corps est capable, et puis cette sorte de décalage étrange qui fait que sur le visage de Dore Hoyer, on lit tout autre chose ; quelque chose qui témoigne d'une chose : c'est qu'elle s'est séparée de sa danse. Elle s'est séparée de sa danse en dansant.

Et quand elle a véritablement senti, comme elle le dit elle-même, que la séparation était si aiguë qu'elle ferait comme une sorte d'écart irréparable, elle a décidé de mettre fin au point final elle-même. On sent bien que dans le corps de Dore Hoyer et notamment entre son visage et le reste du corps, il y a comme une sorte d'écart, de fissure, de blessure, de fêlure, je ne sais pas, qui déchire et fait que la joie éventuelle, la jouissance, dont le corps est encore le vecteur, cette jouissance, à un moment donné, ne va pas jusqu'à toucher la tête pensante de la danseuse.

La question que je voudrais poser et peut-être faudrait-il ensuite qu'elle se décline, puis plus tard s'efface, je ne sais pas, ce serait de savoir à quel moment un geste qui est passé de l'autre côté du cercle, semble tout d'un coup comme tourner à vide, alors que son intensité, en fait, est quasiment la même que celle qui existait avant qu'il ne sorte du cercle. Quelle est cette sorte de point limite, de zone de franchissement de temps ou d'espace qui fait que, tout d'un coup, la densité d'un corps, la densité d'un geste, ou d'un signe gestuel, ou d'une énergie, semble encore répondre à une sorte d'attente d'une communauté ou d'un public, et puis à un autre moment, où le même geste ne répond plus à l'attente ?

C'est là probablement que tout converge, ces blessures intimes,

anonymes, ces gestes perdus et oubliés, ces milliers ou millions de gestes, qui n'auraient pas pris corps et qui seraient comme des sortes de miasmes gestuelles. Comment, à un moment donné, même la danse la plus extrême répond encore à cette attente-là ou n'y répond plus. Voilà. C'est peut-être la question qui, pour moi, se pose aujourd'hui avec juste en arrière fond, ces deux souvenirs extraordinaires dont Masson parle aussi dans «La Mémoire du monde» ; alors qu'il est hospitalisé et convalescent, il fait deux expériences très ultimes, l'une qui le concerne directement et une autre qui concerne un jeune soldat américain qui pleure tout le temps. Le chirurgien à qui Masson demande de quoi est victime ce jeune soldat, répond : «Il a le mal du pays». Et puis un matin, se réveillant, Masson voit que le lit d'à côté est vide et que le jeune soldat n'est plus là. Alors, il le cherche à travers l'hôpital. Il y a un grillage et le grillage est troué. Dans un champ, à quelques mètres, le jeune soldat est là, comme pétrifié dans une attente, comme si tout d'un coup l'espace n'avait aucune ouverture possible. Il est là, au-delà du grillage, mais pétrifié, arrêté, immobile, là où une des zones limites se pose encore. L'autre souvenir : Masson qui vient d'être blessé et qui, au moment d'être libéré, va chez un chirurgien pour faire un dernier examen ; le chirurgien, pour voir si la blessure est effectivement bien cicatrisée, prend le bras et «hop !», le re-déchire. Voilà, ce sont tous ces écarts-là que je voudrais qu'on essaye peut-être de poser ensemble.

Communication issue des actes du colloque

« Sous le double signe de l'effacement et du possible, la danse contemporaine au détour du siècle. » des 1^{er}, 2, 3 et 4 Juin 2000, au Mas de la Danse, Centre d'Etude et de Recherche en Danse Contemporaine, Fontvieille, en collaboration avec le Centre National de la Danse.

In quant à la danse, dossier, n°2, Coéditions Images En Manœuvre Editions / Le Mas de la Danse, Juin 2005, p 84-85.