



Il me semble essentiel de déjouer cette sorte de fantasme qui consiste à penser que le corps pourrait être totalement habité par une pensée, qu'il pourrait coïncider avec une pensée, qu'elle soit idéologique ou stéréotypée, peu importe dans le fond. Il faut que ça ne colle pas l'un à l'autre, pour que justement, il y ait de l'un et de l'autre.

D. Dobbels



gilles aillaud	1
maria koleva	2
meredith monk	3
jacques hémery	4
jacques locarriéro	5
pierre buraglio	6
stève paxton	7
ernest pignat-ernest	8
georges remothier	9
jean-michel bossial	10
marie morel	11
helène delprat	12
opés vando	13
philippe solters	14

fred forest	15
daniel dobbels	16

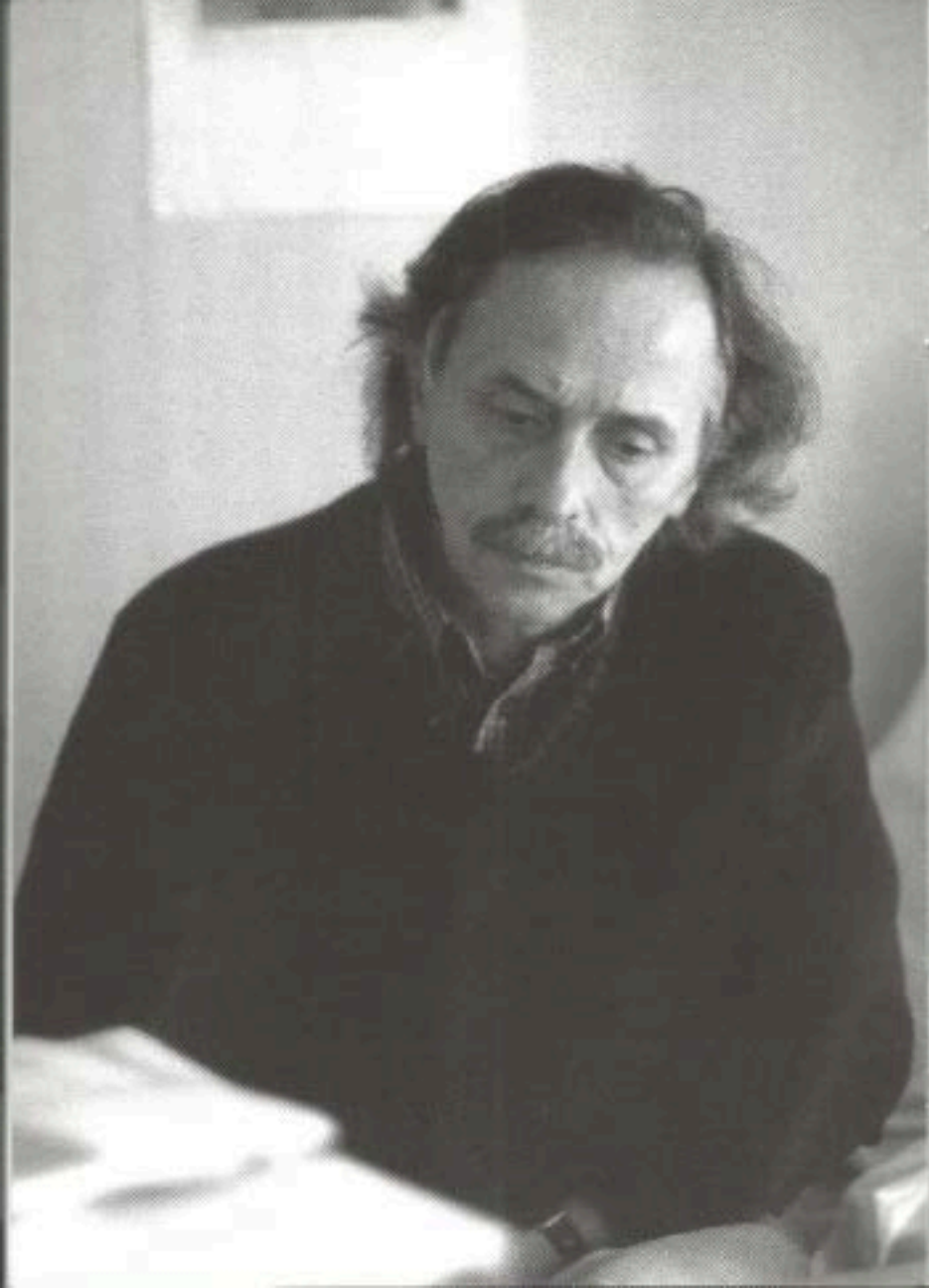
Écriture qui, alors, s'étant approchée du secret du corps, veille à ne jamais le violer... ni à le dévoiler.

D. Dobbels

au seuil de la lumière

c'est une après-midi d'automne dans un studio de danse pour une séance de répétition. la rumeur tranquille de la rue qui monte jusqu'ici semble épouser les corps. le geste de la danse vient s'accomplir dans un mouvement vers l'autre, sans rien imposer, sans rien heurter. cette conception de la danse que daniel dobbels propose et défend a son éthique, et elle implique un profond questionnement. peut-on toucher à l'extrême sans détruire le corps ? jusqu'où doit-on aller, et ne pas aller ? que doit-on montrer et que doit-on préserver ? autant de questions vives qui nourrissent un langage ouvert. y participent le délié de l'écriture, l'élan musical, et encore la géométrie discrète de la peinture, ou le dire tenu du poétique. pour éviter l'écueil de l'illustration, la danse ne doit pas considérer le corps comme le messager d'une vision du monde, mais plutôt comme le dépositaire d'une expérience du monde. le projet chorégraphique n'est donc pas un discours imposé a priori, ou une idée enracinée dans une théorie quelconque. il requiert une disposition d'écoute envers cette mystérieuse et inaliénable singularité qui caractérise l'apparition du corps. corps vacillant, fragile, menacé, qui est peut-être seul capable de porter dans le même temps une " parole " et son voile de recouvrement. si la danse n'est pas entendue par la multitude, elle parle d'une voix plurielle ; car la solitude dont elle émane vibre en écho à d'autres solitudes.

...avec le silence, elle marche dans l'ombre et s'arrête au seuil de la lumière...



entretien



avec **daniel dobbels**

Une citation de Daniel Dobbels : « D'abord, il faut passer par ce silence, par cette solitude. »

Le point à préciser pour soi-même, c'est que ni ce silence, ni cette solitude ne se couvrent l'un l'autre. Il faut éviter que l'un devienne l'enveloppe de l'autre, et que cela constitue une sorte d'espace étrangement carcéral, autarcique qui renfermerait le corps sur lui-même, comme un coffre, dirait Henri Michaux. Dans la recherche chorégraphique, il faut que ce silence et cette solitude soient comme constamment filtrés par un troisième espace-temps où, d'une part, le silence donnerait accès à une certaine rumeur du monde, et d'autre part, la solitude à une pluralité de corps.

Un créateur doit-il demeurer dans cette expérience de la solitude ?

Y demeurer, certainement pas. Ou alors, pour y définir, y dessiner la figure très secrète et très discrète d'une étrange demeure. On pourrait penser à Cunningham :

quand il danse un solo, c'est pour aller jusqu'à cette zone, non frayée jusqu'à lui, une sorte de territoire inconnu. Mais ce passage au-delà de la frontière étant opéré par un corps, l'essentiel, c'est qu'ensuite ce corps attende que d'autres, dans un temps indéfini, le rejoignent. C'est comme une sorte de précession. Cunningham reste infiniment seul, depuis pourtant beaucoup d'années, où il a affaire avec quelque chose qui lui revient en propre, et qu'aucun autre ne peut partager à sa place. Mais, être à demeure, c'est aussi se sentir prisonnier d'un espace-temps. Il s'agit surtout que quelque chose passe sans arrêter qui que ce soit, et sans s'arrêter sur qui que ce soit. Ce passage doit être d'une nature particulière, il ne faut pas qu'il passe à une vitesse si grande que le sujet, qui en est comme traversé, l'expérimente comme une sorte de chaos. Deleuze dit magnifiquement que le chaos, c'est simplement un événement qui passe à une vitesse trop grande, et ne laisse aucune trace de son passage. Il faut que ce passage frôle ou touche le corps par un effet de tangence, sans détruire ce corps, ou sans le murer.

La danse doit-elle se confronter à la question de la mort ?

Quand Mary Wigman compose « Totenmal » (Monument aux morts), on est dans cette histoire de la monumentalité, de la démesure, et de l'au-delà. Pour ce projet, elle va mettre en présence sur scène des figures représentant les morts de la guerre de 1914-18, et les femmes de ces morts : les veuves, les sœurs, les filles. L'idée, un peu folle, fantasmatiquement très prégnante pour elle, c'est que ce mouvement des femmes, cette

capacité de la danse à faire bouger le corps féminin, devrait amener les corps morts des hommes, tués pendant la guerre, à revenir en vie. Revivre à la vie. Face à ces figures érigées, sous forme de statues, ce que sent alors Mary Wigman, c'est un refus de revenir à la vie. C'est un moment d'une intensité incroyable, parce que tout son projet s'écroule en même temps que son fantasme. Quelques années après, quelqu'un comme Cunningham comprendra qu'il ne faut surtout pas partir d'une idée chorégraphique, mais il a bien fallu qu'avant lui, Graham, Wigman ou d'autres fassent l'expérience, dans le cadre de la représentation, du refus physique des morts de revenir à la vie. Voilà dans quel sens je dis qu'il y a tangence. Les morts sont là, ils frôlent les vivants, mais les deux versants ne peuvent pas se confondre. On peut dire que les morts sont quand même venus visiter l'espace. Il faut donc, d'une certaine manière, que la chorégraphe chorégraphie du côté des vivants, et implicitement chorégraphie du côté des morts, pour que les morts ne se sentent pas de nouveau, comme statufiés ou piégés dans cette figure de commandeur. Il faut aussi qu'ils aient la possibilité de repartir et de disparaître. On a là deux entonnoirs, une structure qu'on retrouve souvent dans les dessins de Mary Wigman, deux entonnoirs entre deux corps qui pointent vers ce qu'il y a de plus impensable dans l'immensité (figure du sablier).

Cunningham a-t-il été confronté à une telle expérience ?

Carolyn Brown rapporte une anecdote vécue lors d'une répétition avec Cunningham, dans une pièce qui précisément s'appelle « Second Hand » (c'est-à-dire : en seconde main).

À un moment donné, elle perçoit sur le visage de Cunningham une expression de réelle souffrance. Elle s'en inquiète auprès de John Cage qui éclate de rire, et lui dit : « Ne t'inquiète pas, le moment dont tu parles correspond simplement, dans la partition de Satie, à la mort de Socrate. » On pourrait considérer cela comme une chose plutôt insignifiante, mais il me semble que les événements en danse sont parfois d'une discrétion de cette nature. Autour de cette mort de Socrate qui a eu lieu il y a deux mille cinq cents ans, dont on ne sait plus démêler ce qu'elle a de mythique et de réel, qui est tamisée par tous les textes qui ont pu être écrits sur Socrate, ainsi que les partitions musicales, un événement inouï se produit. Comment se fait-il, dans ce jeu de composition et de simulacre que cette mort sidéralement loin, vienne atteindre et modifier les traits de Cunningham ? Quel est cet événement ? C'est difficile à dire, mais c'est magnifique parce qu'alors on peut dire que Cunningham est visité par la mort de Socrate. Il ne va pas pour autant prendre le visage de silène de Socrate pour figurer cette Visitation. On est confronté à cette idée que la mort passe et ne s'arrête pas. C'est-à-dire qu'elle ne s'arrête même pas dans la conscience qu'en aurait Cunningham, au point d'en faire une valeur esthétique, et même une valeur existentielle : « Voyez la vérité de mon mouvement, puisque je suis encore sensible à ça. » Non ! Il y a une éthique qui consiste à ne pas relever ce passage.

Cette attitude n'est-elle pas commune à certains écrivains ?

D'une certaine manière, on peut dire qu'on retrouve cette position chez Michaux, lorsqu'il relate, par exemple dans

« Misérable miracle » ou dans les expériences de mescaline, tout ce qui peut se passer pour lui. Il a parfois affaire à des événements si forts qu'il devrait en mourir, tellement ils sont intenses. En même temps, l'une des conditions, c'est de ne jamais donner à ces événements un surcroît de signification ou de valeur. Plus l'événement est invraisemblable, inimaginable, et plus il porte à une certaine écriture proche de l'anonymat ou de la discrétion. Il est vrai que souvent, les grandes figures comme Beckett, ou Michaux étaient des gens d'une extrême discrétion. Ils marchaient d'une façon presque invisible dans la rue, ils n'avaient pas de vie mondaine particulière. Pourtant, il est étonnant de remarquer que ce sont eux qui décrivent, avec une très grande acuité, toutes les variations de mouvements qu'ils perçoivent. Ce n'est jamais non plus la totale insignifiance, puisque l'écrivain apporte son témoignage, mais c'est un témoignage latéral qui ne se substitue pas à l'autre.

Tu dis de Martha Graham qu'elle est la chorégraphe pour qui la question décisive est celle du moment voulu, en référence au témoignage de Robert Cohan qui dit : « On n'était pas prêt à affronter son pouvoir, et elle le savait. »

En lisant tous les témoignages, ainsi que les textes de Graham elle-même, on réalise que les danseurs savent percevoir et dire, souvent d'une façon très discrète, des choses cruciales. Pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois, le danseur, Cohan, n'est pas capable d'affronter l'intensité du regard de Graham. Bien que la composition de la danse exige ce moment de regard entre eux, elle ne le lui donne pas tant qu'il n'est pas



prêt. Et puis, il y a une soirée, lors d'une représentation, où le corps de Cohan est dans cette disposition. Alors, l'intensité peut se donner sans détruire le corps de l'autre. Je trouve que ce sont des vérités profondément liées à l'expérience de la danse, importantes à relever. Le rapport d'un corps à un autre engage tout un ensemble de jeux, sur le plan éthique ainsi qu'au niveau de l'inconscient. Les danseurs doivent se préparer à affronter des choses qui sont parfois d'une telle intensité, que cela pourrait être redoutable. Dans le discours de certains artistes, on entend souvent qu'il faut aller jusqu'au bout de son mouvement, mais il y a un temps pour y aller. Parce qu'on atteint une sorte de cercle ou de frontière limite qui dit : « Si tu ne te présentes pas à ce moment extrême dans les meilleures conditions possibles, tu as affaire à quelque chose de morbide, ou de mortifère. » Alors, la danse meurt. Dans « La naissance de la tragédie », Nietzsche dit que l'expérience extrême du danseur, quand vraiment les forces en lui sont très concentrées, c'est de produire un geste qui soit, sinon d'une très grande délicatesse, du moins toujours potentiel. Le corps du danseur ne réalise pas toutes les potentialités, il ne fait que les actualiser mais, d'une certaine manière, ne va pas passer à l'acte.

S'agit-il de refuser l'idée d'une rencontre par trop frontale ?

L'art de la danse est fondamentalement un art de la tangence. Sans cette idée de ne faire que frôler la chose, ou être frôlé par elle, on a affaire à quelque chose d'assez catastrophique. Cela renvoie d'ailleurs à toute une série de pensées autour de la voie indirecte, ou même de cette expression admirable de

Lévinas qui dit que le rapport à autrui, c'est d'abord la courbure. Cette idée signifie que le face à face n'est jamais une ligne d'affrontement entre deux regards, deux paroles, deux visages. Il y a de toute façon, une déviance, et cette dérive légère est aussi ce qui ouvre au champ de la parole, et permet un étrange mouvement de reconnaissance de l'altérité.

« L'Entre-Deux » : le nom de la compagnie que tu as créée n'évoque-t-il pas une posture révélatrice ?

Dans la pratique quotidienne de la danse, on se rend compte de l'importance des moments de transition, de l'intervalle, et de ce qu'il préserve. Il me semble essentiel de déjouer cette sorte de fantasme qui consiste à croire que le corps pourrait être totalement habité par une pensée, qu'il pourrait coïncider avec une pensée, qu'elle soit idéologique ou stéréotypée, peu importe dans le fond. Il faut que ça ne colle pas l'un à l'autre, pour que justement, il y ait de l'un et de l'autre. Pour éviter ce que Victor Klemperer analyse extraordinairement dans « LTI, la langue du troisième Reich », un texte qu'il l'a tenu secret entre 1932 et la fin de la deuxième guerre mondiale. Chaque jour, il notait des évolutions de langage ou des apparitions de termes qui n'avaient pour fonction que d'enfoncer la dépendance dans le corps et dans l'esprit des allemands, soit par des slogans, soit par des formules grammaticales qui peu à peu s'imposaient dans la rue, et dans les textes administratifs ou littéraires. Tout le champ de la vie sociale était peu à peu miné, et solidifié, durci par cette langue du troisième Reich. Il évoque un moment où il assiste à un défilé de jeunes nazis, avec

notamment la figure du tambour majeur. Ce qu'il observe et qui le terrifie dans le mouvement de ce groupe, c'est la coïncidence entre ce qu'il appelle l'absence de vie et une extrême agitation du corps, il parle de convulsions. Ce qui est très difficile à penser, c'est que la mort coïncide avec la plus grande convulsion, avec la crispation même du mouvement. En danse, l'entre-deux consiste toujours à éviter que cette mort-là puisse coïncider avec la convulsion. C'est pourquoi ce qu'on appelle la danse de Saint-Guy n'est pas de la danse, mais la folie de la danse. De même que la catatonie n'est pas de la danse non plus. Comme dit Doris Humphrey : « La danse est un arc tendu entre deux morts. » Cet entre-deux-là est très élastique, très mobile. C'est très difficile à tenir, parce que les gens ont toujours un désir d'au-delà, ou de présentification telle qu'ils conçoivent la vérité du mouvement comme devant s'exprimer à travers ce qu'ils appelleraient un corps plein, un corps animal, en accord avec toutes les énergies dont il est l'objet. Il me semble que la vérité du mouvement en danse, telle que Schlemmer en parle, c'est d'être juste un trait en deçà de cette plénitude. Cela permet que surgisse une autre plénitude qui, elle, vient d'ailleurs. Elle est souvent le fait d'un autre corps qui, par contrecoup, bénéficie de cette émanation de l'espace lui-même, de la lumière, ou d'un simple objet qui aurait pu passer inaperçu et devient visible, par une disposition un peu en creux du corps. Schlemmer le dit magnifiquement, quand il parle de son désir de tracer une œuvre monumentale qui soit moins épaisse qu'un cheveu. Ailleurs, il fait référence à une petite aquarelle, d'un format pas plus grand qu'une main

d'enfant, mais d'une intensité inouïe ; il dit qu'il y atteint un degré extrême de l'expressivité. Il s'agit donc que ce degré extrême soit présent et que dans le même temps, se maintienne ouverte l'autre dimension de Visitation : « Je suis là, tu peux venir, parce que les énergies que je dégage ne vont pas te blesser. » Voilà ce qui constamment détermine la question de l'entre-deux.

Quelle relation y a-t-il entre les arts plastiques et la danse ?

Je serais tenté d'évoquer des œuvres qu'aujourd'hui encore on ne cesse de regarder avec une sorte d'étonnement sans fin. Je pense, par exemple, aux « Esclaves » de Michel-Ange, ces sculptures qui sont aussi, d'une certaine façon, des dessins dans l'espace, dans la troisième dimension. Si leur contour est infiniment tracé, précis, il ne parvient pas à clore l'espace. Probablement parce que, contrairement à ce que certains canons esthétiques voudraient instituer, dans la nature même du contour, dans le trait même, quelque chose continue à filtrer qui maintient le contour intact. Dans le domaine de la danse, le respect des contours du corps se donne comme expression de la singularité de quelqu'un. À l'inverse de la peinture qui peut effectivement opérer l'amputation de ces contours, ainsi qu'on l'a vu depuis le cubisme, par exemple avec Picasso, ce qu'on ne peut pas opérer en danse, c'est justement une violation des traits : le corps est nécessairement tout le temps intègre. Dans le dessin dit classique, ce que désigne constamment Michel-Ange, De Vinci, ou d'autres, c'est que ce noyau d'intégrité est inviolable. On n'a pas le droit, et on ne peut pas même porter son trait jusqu'au point où la mine, la plume ou la pointe

viendrait crever ce contour, pour que surgisse une sorte d'horreur viscérale. Selon Egon Schiele, les grands artistes sont ceux qui ont comme motif un geste qui reste inapparent. C'est un paradoxe chez Schiele, puisqu'on pourrait voir ses dessins, comme une représentation de corps douloureusement travaillés par le manque, par je ne sais quelle soif, par le désir intérieur, la passion. Ce sont des corps qui sont vraiment proches de la désincarnation. Et pourtant, ce qui soutient le dessin chez Schiele, c'est précisément ce geste inapparent. Quel est-il ? Son dessin appelle immédiatement une surface de soutien qui fait que la figure va parfois se tenir dans des positions de déséquilibre extrême, d'étirement, presque de défiguration. Mais cette figure est soutenue par une dernière surface qui empêche qu'elle ne verse dans une sorte de néant, ou de charnier. Évidemment, ce qui se joue sur le papier, ou dans l'espace sculptural, se joue aussi dans l'espace chorégraphique. Il y a une sorte de seconde main qui n'est pas visible. Et, c'est inouï, ce qui est presque sur le point de s'effacer, ne s'efface pas définitivement, et demeure une entière visibilité. C'est, par exemple, « l'Esclave » de Michel-Ange qu'on sent encore respirer je ne sais quel air... Une sorte d'ultime inscription dans la mémoire qui est pour moi une façon de dire : « Tu ne tueras point. »

L'intégrité de la représentation du corps répond-elle à une intégrité de mouvement ?

Ce que j'essaye de dire est peut-être très traditionnel. Je peux même douter de moi, et penser que ce serait un point de vue

conservateur. Mais, dans le fond, il ne faut pas penser que cette intégrité est une figure fixe, ce n'est pas un fixatif d'ailleurs. Au contraire, on peut voir dans n'importe quel dessin depuis Lascaux, qu'elle est gagnée à chaque instant, je dirais presque point par point, cellule par cellule, pigment par pigment. Pour qu'elle se maintienne, il faut parfois qu'elle meure à elle-même. Elle est constamment sujette à des variations d'intensité. Il faut bien qu'un corps dorme, pour que la violence de certains cauchemars puisse justement ne pas se confondre avec celle du réel. Quel est l'état d'un corps qui dort, de ce point de vue-là ? Qu'est-ce qu'il endure qu'un esprit éveillé ne pourrait pas endurer sans devenir fou ? Cette unité ou cette sorte d'intégrité est l'effet d'un travail à la fois inconscient et conscient, continu, constant, multiple. On peut sentir à tout instant qu'il n'y a pas de moi constitué, ou alors ce n'est qu'une fiction, qui viendrait, comme une sorte d'horloger, maîtriser tous les rouages. C'est fou à l'intérieur ! Cette intégrité est simplement le signe que cette folie ne va pas sortir des pores, sortir de la peau et devenir un immense mouvement de dévastation. La danse est une façon de constamment nourrir cette intégrité d'autres textures, d'autres mouvements. Là, où ma main ne peut pas faire, le coude peut faire. Ma main est alors soulagée de cet appui. Si à son tour, le coude devient douloureux, la main gauche me permet de me relever ; et du coup, la poitrine va s'en sentir elle-même dégagée. Alors, je vais pouvoir me redresser et regarder ailleurs... L'intégrité est une sensation interne ; quand quelque chose est sur le point de lâcher, il y a toujours une sorte d'organe d'entraide qui vient apporter un soulagement.

Ce qui a lieu dans un jeu chorégraphique est de cette nature-là. Ce qu'un danseur ne peut plus soutenir, l'autre va le développer. Si mon corps ne peut aller jusque là, un autre pourra y aller. Quand cela se passe ainsi, le bonheur qu'on ressent ne provient pas d'une sensation de fusion, mais d'une sorte d'économie entre plusieurs qui bouleverse les rapports de hiérarchie, les rapports de rivalité, les jalousies, etc.

Dans l'art contemporain, l'intégrité du corps est parfois mise à mal. Que penses-tu du Body Art ou de l'art de la Performance ?

Ce qui me gêne dans l'idée de performance, en tous cas celle à l'image de Gina Pane, ou aujourd'hui de gens comme Xavier Le Roy, c'est qu'elle risque de cristalliser l'extrême du corps sur une image unique. Alors que l'extrême, à mon avis, c'est toujours ce moment où le corps échappe au corps, où le corps sort du corps, mais pour en produire un autre, non pas pour passer dans je ne sais quel type de spiritualité ou d'état éthérique. Le corps n'arrête pas de produire sa propre image de l'invisible. De ce point de vue-là, les textes qu'a pu écrire Min Tanaka sur le fait de danser à côté de soi sont des textes magnifiques, parce qu'il ne s'agit pas seulement de décentrer une image du mouvement pour la recentrer ailleurs ; il s'agit de se trouver constamment dans cet entre-deux où plusieurs corps viennent visiter le corps sans le rendre fou, sans l'occuper, sans le vampiriser, sans l'aliéner.

L'espace pictural et celui de la danse sont-ils équivalents ?

Au début du vingtième siècle, autour du Bauhaus avec Gropius, avec Kandinsky, Schlemmer, ou Paul Klee, on assiste à l'avènement d'un temps qui se manifeste par plusieurs ouvertures, à la fois picturales, chorégraphiques, architecturales, dans la littérature également, et se distribue de façon multiple à travers plusieurs œuvres. Dans les tableaux de Kandinsky par exemple, une masse lourde va se trouver élevée vers le haut, et une masse petite et légère sera comme "portée" par le bas. Bien que de tels renversements soient pensables à l'échelle de l'univers, on vivait jusqu'alors avec cette idée d'associer le lourd au bas, et le léger au haut. Dans la composition picturale de Kandinsky, il y a des masses qui sont comme suspendues dans un espace-temps, où le lourd est vers le haut et n'écrase pas le léger qui est vers le bas.

Ce changement est-il lié à une pensée de la musique ?

Entre autres, et puis à ce qu'il appelle le principe de la nécessité intérieure. Dans son propre champ de perception, les circonstances qui permettent à tel rapport d'exister changent à tout instant. L'essentiel, c'est qu'il n'y a pas de hiérarchisation des formes, des couleurs ou des masses, les unes par rapport aux autres. C'est juste une configuration qui donne lieu à tel rapport de densité ou d'intensité entre des éléments donnés, mais aucune hiérarchie ne fait que telle masse rouge soit plus porteuse de vérité que ce petit trait jaune qui est en dessous. Bizarrement, à la même période, c'est-à-dire dans les années 1910-1920, la démarche des chorégraphes, d'un côté chez Laban, Schlemmer évidemment, d'une certaine façon

chez Wigman et les expressionnistes, est traversée par des recherches équivalentes. Les danseurs ne vont pas illustrer ces principes, mais en trouveront une équivalence pondérale, dynamique, directionnelle, etc. Il y a cette idée que le coude peut être soulevé ; il va créer un appel de symétrie avec l'autre. Du coup, le buste peut aller en oblique, et cette oblique va déclencher une sensation de poids dans la jambe. Le haut du corps devient lourd, et une jambe au sol, très légère.

Les recherches plastiques sur la représentation du corps stimulent-elles la création en danse ?

Ce qui se passe, au début du vingtième siècle, avec les œuvres dites modernes qui opèrent une rupture, disons à partir du cubisme, c'est qu'elles appellent le mouvement autour d'elles. Parlant de Rodin, Rilke dit qu'on ne s'était pas aperçu que le corps était devenu autre, et que Rodin nous le faisait sentir définitivement. Ce qui apparaît chez Rodin va donner lieu à des sculptures informelles absolues, des lavis où le corps est réduit à une sorte de feuilletage ou de feuillets, quelques taches, un contour flottant. Le corps lui-même est devenu autre, c'est-à-dire qu'il n'obéit plus à un type de représentation, je dirais même qu'il n'obéit plus à aucun type de représentation. Qu'est-ce que c'est que cet "autre" du corps ? Quel est ce devenir autre du corps ? Ma sensation, c'est que ce "devenir autre" se traduit par cette tension vers l'abstraction dont parle Schlemmer, une transition vers la vie qui doit se laisser traverser ou visiter par toutes sortes de figures, mais ne s'arrêter à aucune.

Peux-tu évoquer une expérience autour de la sculpture ?

J'avais eu cette chance de faire une chorégraphie pour laquelle on m'avait prêté le « Buste de Diego » de Giacometti, pendant une quinzaine de jours, au Crédac à Ivry. Quand on fait face au visage de Diego, on perçoit d'abord un regard qui vous fixe dans les yeux, et puis, une sorte de seconde ligne qui passe au-dessus de votre front. Physiquement, on peut se sentir pétrifié par le premier regard, mais le corps, lui, peut tendre à bénéficier de cet effet de tangence, en toute liberté. Le front, par exemple, va libérer votre propre regard fasciné en suivant l'autre ligne de regard. C'est là où le corps se dégage du pur rapport visuel. Voilà un exemple de liberté que les œuvres elles-mêmes suscitent.

Quel est l'enjeu politique du rapport à l'espace ?

Recréer un espace viable pour soi, comme dans « Les temps modernes » de Chaplin, c'est parfois ne plus obéir à un rythme. Accélérer un rythme, ou au contraire le ralentir fait que tout d'un coup la machine déraile. Cela donne la figure magnifique de Charlot. Mais cela produit un effet terrible, politiquement difficile à soutenir : ce qu'on dérègle pour soi fait que les autres, les camarades de travail, n'ont pas la possibilité de suivre, et se trouvent emportés par la machine. Si l'on a pour soi-même la capacité de détourner un certain nombre d'effets aliénants, je crois qu'on éprouve le besoin de la retrouver chez les autres. Dès que surgit une invention gestuelle, elle peut être revendiquée par d'autres et même devrait l'être. Pas de solitude qui ne soit la forme brisée d'une multiplicité.



Dans quel contexte la revue « Lignes » a-t-elle été créée ?

C'était tout simplement une rencontre importante avec Michel Surya, et puis Francis Marmande, autour de la figure de Bataille qui concentre en elle, à un degré extrême, l'ensemble des questions qu'on peut se poser. À propos, singulièrement, de l'impossible, qui hante « L'expérience intérieure » : « Se demander devant un autre : par quelle voie apaise-t-il en lui le désir d'être tout. » Par quel narcotique, je crois que c'est le terme qu'il emploie, s'endort-il sur ce désir, ou apaise-t-il cette soif-là ? Être tout n'est pas à confondre avec la caricature mortelle d'une figure totalitaire. Être à la mesure de tout, un tout pourtant qui constamment est une démesure. Cette rencontre s'est faite, chacun apportant son propre jeu d'écriture, son style propre, autour de la question : a-t-on le droit à la littérature ? Une écriture peut-elle, sans être immédiatement réduite, étouffée, porter avec elle son degré d'expérimentation, quand elle a affaire avec ce qui dans le monde n'en tient aucun compte ? C'est une expérience quotidienne du différend au sens de Lyotard. En un certain point, la conviction échoue. On ne peut ni argumenter ni renoncer à argumenter. La pensée doit se retourner sur les raisons de sa défaite. Peut-être est-ce là où le corps veille.

Quelle distance prendre avec l'esprit polémique ?

L'idée de « Lignes » était d'apporter des zones de pensée, des zones d'écriture dans la pensée qui, précisément, évacuent ce type de face à face, mais c'est désespéré... Je le sens infiniment dans le mouvement de la littérature, au moins depuis

les années trente, quarante. Que ce soit Beckett, Blanchot, Bataille, ou plus tardivement Deleuze – c'était déjà le cas pour Kafka – plus un écrivain a affaire à une expérience extrême, où vraiment il a affaire à l'impossible, moins, d'une certaine manière, il sera convaincant dans le champ du social, du politique, de l'économique. Par exemple, chez Bataille, plus la réflexion qu'il mène sur le plan de la sociologie, de l'histoire, de l'histoire des religions, de l'érotisme, plus tout cela sera pensé, plus cette pensée aura affaire à une sorte de point d'écueil, ce moment où la simple présence de l'autre (l'autre pouvant être, comme parfois le dit Bataille, une simple mouche) rend insignifiant cet immense travail de construction et d'analyse, de mise à jour, de lucidité. Bataille rapporte ce moment de dialogue avec Blanchot dans « L'expérience intérieure » : quand l'expérience « n'a que l'inconnu pour objet », qu'inscrit-elle ? Et Blanchot, qui a d'ailleurs regretté que Bataille cite ce moment de dialogue entre eux, lui répond que : « Le fondement de toute vie " spirituelle " ne peut qu'avoir son principe dans l'absence de salut, qu'affirmer de l'expérience intérieure qu'elle est l'autorité (mais toute autorité s'expie), qu'être contestation d'elle-même et non savoir. » Cela veut dire qu'elle s'efface au moment même où elle se formule, de la façon la plus inouïe. Cet étrange état demeure qui consiste à être face à l'autre, désarmé de nouveau, alors que le travail d'élaboration est invraisemblable. J'en viens parfois à penser que la danse, l'art en général, permet de soutenir cela. Il est vrai que Bataille a pensé aussi que l'art n'était qu'un substitut, une des tricheries possibles. Mais c'est un fait : on ne peut plus, à un moment donné, convaincre autrui.

Pourquoi est-il devenu impossible de convaincre autrui ?

Merce Cunningham le dit : « La danse n'est pas faite pour convaincre la pensée ». Effectivement, il y a une sorte d'expérience qui conduit à sentir qu'à un moment donné, il ne s'agit plus du tout de convaincre autrui. Il ne s'agit plus de prouver quoi que ce soit, la preuve elle-même est de trop. Comme d'autre part on ne veut pas verser dans une sorte de mysticisme, ou de mystagogisme, on est donc dans une espèce d'entre-deux. Comment ne plus céder à l'idée d'impressionner l'autre, par ses arguments, sa rationalité, le bien-fondé de sa pensée, etc. Pourquoi ? Ce bien-fondé-là a explosé intérieurement. On sent que "soi-même" n'est qu'une fiction. Cette fiction peut produire un effet de jouissance, mais elle est aussi, dans l'instant suivant, immédiatement minée de l'intérieur, elle en vient même à devenir dégoûtante. Ce dégoût est récurrent chez Henri Michaux, notamment dans le texte intitulé : « Le honteux interne ». Depuis Pascal, cette idée persiste que le moi est haïssable, idée qui n'est pas non plus étrangère à Descartes. Il serait donc question d'aller jusqu'au bout de sa pensée, pour que justement, cette pensée ne s'impose pas à l'autre. C'est d'ailleurs pourquoi la figure du sacrifice est pensée chez Bataille, notamment au moment d'Acéphale. Il y a un seuil qui semble infranchissable si on ne veut pas intérieurement céder à la tentation du moi, comme pouvoir, comme puissance.

Dans la littérature, quelle est la place singulière du livre de Robert Antelme : « L'Espèce Humaine » ?

On est dans le jeu réel des paradoxes que nous venons de décrire. C'est-à-dire que la place de ce livre est d'autant plus considérable que pas un seul instant Robert Antelme n'aurait voulu en faire, au sens strict, un livre écrasant pour autrui, c'est-à-dire, impressionnant ou intimidant.

Qu'est-ce qui t'as conduit à aborder cet auteur ?

C'est d'abord la lecture de « L'espèce humaine » quand j'avais entre dix-huit et dix-neuf ans. Il y a eu trois textes lus quasiment au même moment, c'est-à-dire : « L'expérience intérieure » de Bataille, « Thomas l'obscur » de Blanchot, et « L'espèce humaine ». J'ai senti entre ces trois textes, probablement à tort et à raison aussi, une sorte de communauté, un enjeu commun lié à la question de l'inconnu. Comme disait Robert Antelme : « l'amitié, c'est une constante d'inconnu ». Comment faire pour que l'inconnu d'autrui ne soit jamais vécu comme terreur, comme effroi, comme puissance d'intimidation ou comme puissance pétrifiante ? Comment ne pas être médusé par autrui, et comment, d'une autre façon, ne pas méduser autrui ? Je l'ai senti chez Blanchot, je l'ai senti, évidemment dans le livre et la personne de Robert. Ce que j'ai vécu avec lui est étrange, parce que je me suis senti engagé, alors que je n'avais pas les armes pour répondre à l'engagement. Et lui-même ne me demandait rien !

Pourrions-nous terminer, par une citation de Robert Antelme sur l'ange de la Cathédrale de Reims : « Il est au cœur du domaine où toute relation va naître. »

Voilà une de ces phrases que je lis avec une sorte d'inconscience, qui s'imprègnent, que j'oublie, et dont l'espace chorégraphique témoigne par cette sensation constante que le danseur est au cœur de tout, comme une sorte de cœur battant, au moment même où il est en train de naître. Il ne s'agit pas d'être pris au jeu de naître-apparaître, et disparaître, ce n'est pas simplement une renaissance de soi. Il s'agit plutôt de jouer sur plusieurs registres d'espace et de temps, plusieurs registres de gestes visant à une multiplicité de naissances, sans qu'aucune ne pousse un cri plus fort que l'autre.

Paris, le 20 septembre 2001

