

Pas de deux choral

Sophie Klimis

Au sortir de sa première rencontre avec Foofwa d'Imobilité sur un plateau, Sophie Klimis, éblouie, la décrit comme un chœur tragi-comique à lui tout seul. Ce qui rend bien compte de la singularité du danseur genevois : soit une virtuosité extrême alliée à une rare liberté d'esprit. Avec ce commentaire d'Au contraire, mené scène après scène, à un rythme que la critique n'accorde pratiquement jamais à un spectacle, la philosophe de l'Antiquité révèle toute la finesse d'une oeuvre qui embrasse rien moins que des notions comme l'amour, l'Etat, le politique, l'économique, le cinéma, la performance. Un regard précis et précieux sur cette pièce chorégraphique, pointant in fine en quoi l'engagement d'un artiste est politique.

Au départ : l'étonnement

22 Octobre 2010, *White Box* du Grütli. Atmosphère festive pour cette soirée des Suisses en Avignon. Un public venu nombreux, visiblement curieux de découvrir les deux « productions nationales » exportées à l'affiche du prestigieux festival français. C'est qu'Avignon est un *must* : y avoir été programmé décerne automatiquement un label de qualité. Un équivalent théâtral des manchettes du Goncourt sur les tables des libraires : un gage de visibilité dans la multiplicité proliférante de la création contemporaine, qu'il est décidément si confortable de pouvoir cadrer en *pay-sage*. L'aura mythique de Jean Vilar s'est dissipée, le grand projet politique d'un théâtre populaire aussi. Le théâtre en résistance a cédé depuis longtemps à la logique mercantile. Le goût artisanal de la belle ouvrage s'est perdu au profit du sens des convenances : on ne se déplace plus que pour voir « ce qui se fait ». Brouhaha de changement de plateau. Dans la travée latérale gauche, un homme se déshabille en marchant. Il vient de s'extraire très calmement de la masse anonyme du public. Spectateur de la performance précédente, le voici désormais en transition

vers la scène. Je me prends à songer à la *parodos* tragique, la marche d'entrée du chœur par le côté latéral du théâtre antique, tout en esquissant une moue de déception intérieure : « encore un qui se croit obligé de céder au diktat de la nudité à tout prix ! ».

Pourtant, dès qu'il est entré dans la lumière du plateau, ce fut pour moi *l'étonnement*, au sens fort du terme : le *thaumazein* — l'émerveillement, vaguement teinté d'inquiétude, aussi — qui, selon Aristote, est le point de départ de la philosophie. Je n'avais tout simplement encore jamais eu l'occasion de voir *cela* : Foofwa d'Imobilité est un chœur tragi-comique à lui tout seul. Étonnant oxymore : le chœur antique s'est aujourd'hui le plus souvent dissous. Ces citoyens enrôlés pour accomplir collectivement un acte à la fois rituel et politique, — chanter et danser pour Dionysos en simulant le tout autre (féminin, barbare, esclave, animal) — sont un particularisme attaché à la démocratie athénienne. Comme elle, ils sont depuis longtemps tombés en poussière. Dans les mises en scène contemporaines, ce chœur citoyen dérange — et en plus, il coûte cher — donc, on le réduit le plus

souvent à un seul acteur/coryphée obéissant sagement au principe édicté par Aristote dans sa Poétique : il faut que le chœur participe au déroulement de l'intrigue, exactement comme un protagoniste. Ou bien, comme dans la performance de Mathieu Bertholet, l'oxymore se module en chœur atomisé, considéré comme seul adéquat au monde contemporain : des individus que plus rien ne relie et que le hasard fait parfois se cogner les uns aux autres, comme des atomes en mouvement dans le vide.

Bouffon étoile

Foofwa d'immobilité, lui, crée devant nos yeux une étonnante harmonie discordante entre la virtuosité d'un corps qui se rit de son *dressage* et

de ses blessures, la tendresse désarmante d'une âme d'enfant et l'intelligence la plus fine, dont la pudeur est de ne se dire que dans l'auto-dérision la plus *hénaurme*. Dans son solo inaugural, Foofwa d'immobilité passe sans transition et dans un seul souffle d'une parodie du danseur étoile classique — qui présuppose toute la virtuosité de ladite étoile, mais *passée à l'arrière-plan et devenue servante du comique* —, où il virevolte tout en dissertant doctement sur le statut de la représentation et de l'auteur créateur *ex nihilo*, au choc frontal pour le spectateur d'un corps gisant à terre, presque déshumanisé, pris de spasmes et réduit à un cri si profond qu'on en frémit intérieurement. La parole du chœur tragique était une modulation incessante du cri à la plainte ritualisée, du chant le plus lyrique au discours le plus réflexif. Réinventant cet esprit choral, la danse *cri/chant parlée* de Foofwa d'immobilité nous emporte avec la légèreté du rire vers les cimes de la spéculation théorique. Elle nous plonge abruptement dans le gouffre de la terreur en nous prenant aux tripes. Puis, elle nous repêche *in extremis* par le fond de la culotte, en nous faisant sourire de soulagement attendri au dialogue *off* du

sage et de l'enfant. Après toutes ces émotions, il est en effet *rafraichissant* de suivre le tissage inattendu d'une petite voix qui raconte avec sérieux l'histoire d'un « petit oiseau sauvage » et du ton docte d'Etienne Gilson racontant la rencontre d'un jeune clerc (qui n'est autre que Pétrarque) et d'une jeune fille en l'église Sainte Claire d'Avignon (clin d'œil *hors champ* à la commande festivalière de *Au Contraire* dans le cadre de sa formule *Le sujet à vif*).

Une choralité du sensible

Il faut ici préciser que Foofwa d'immobilité n'est jamais seul sur le plateau. En éclaireurs éclairants et éclairés, Yann Aubert et Nieth Leang Srey lui fraient la voie

RÉINVENTANT CET ESPRIT CHORAL,
LA DANSE CRI/CHANT PARLÉE DE FOOFWA
D'IMMOBILITÉ NOUS EMPORTE AVEC LA LÉGÈRETÉ
DU RIRE VERS LES CIMES
DE LA SPÉCULATION THÉORIQUE.

vers l'intelligence du sensible en l'accompagnant de leurs rails de lumière. Officiant dans l'ombre, Jonathan O'Hear joue des clairs obscurs à la Rembrandt ou des néons blancs d'hôpitaux pour créer de la poésie visuelle ou une intrusion du réel. Le complice Antoine Lengo, Arlequin au cigare, est lui aussi doté d'une présence visible : maître des sons, de la musique et des voix, il les fait entrer sur scène en les activant par ordinateur depuis la lisière du plateau. Personnage a-topique, — déplacé, bizarre, dérangeant —, nu sous ses oripeaux de plastique transparent et de papiers crépons multicolores, Antoine Lengo officie tel un double olfactif de Godard, fantôme de fumée qui fait toussoter et qui picote les yeux du public. Oxymore d'un metteur en scène/spectateur, sa parole propre n'est pas démiurgique. Elle ne *dirige* pas le plateau, mais se limite à *couper* la représentation de la fiction. C'est en ayant préalablement orchestré les voix *des autres* sur une bande-son, qu'Antoine Lengo participe silencieusement mais activement à la performance. Il s'est en effet amusé à tisser les voix de grands intellectuels ou d'artistes pour la plupart disparus, avec des sons bruts et des atmosphères

sonores, — comme celle, bourdonnante, d'une après-midi d'été ou encore celle, ensonnaillée, d'une fin de journée à l'alpage —, ainsi que des morceaux musicaux allant de Haendel à Charlemagne Palestine. Antoine Lengo a ainsi créé une nouvelle variation sur la parole chorale. Modulée du son au chant, du cri au discours savant, elle s'entremêle depuis le *dehors* avec les formes de choralité générées par le corps parlant de Foofwa d'Imobilité. Comme s'il s'agissait par là d'interroger le statut de l'acteur et celui du metteur en scène, la bande-son devient ici l'équivalent du coryphée tragique, à la fois *guide* des autres voix du sensible et pourtant aussi, seulement *une* parmi d'autres. Ainsi, cette choralité du sensible, dans sa *rotation des pouvoirs* où chacun(e) est tour à tour guide et guidé(e), est d'emblée porteuse d'un projet politique. Dans sa quête d'harmonie discordante, la choralité du sensible s'affronte à la recherche d'une forme qui puisse accueillir l'hétérogénéité sans la réduire au Même. Être cohérente et *contenante* pour la pluralité, sans se figer en Unité statique et uniformisante.

Pas de deux

Parmi tous les co-actants de cette performance, il faut accorder une attention particulière à Manon Andersen. Au début du solo de Foofwa d'Imobilité, elle est d'abord présente comme dans le décor, presque invisible *perchwoman*. On ne sait rien d'elle, et le bleu de travail qu'elle porte l'assimile à une *technicienne de surface*, comme on euphémise de nos jours. Raclant d'abord scrupuleusement le sol, les murs et les radiateurs avec son micro, comme pour les nettoyer, elle l'utilise ensuite avec application pour supporter

la parole virtuose de Foofwa d'Imobilité. Dans cette étrange variation sur le pas de deux classique, la *perchwoman* prend la place du danseur qui porte la danseuse étoile lorsqu'elle exécute ses figures. Ensuite, Foofwa entre délibérément en fiction en se nommant Gabriel et entraîne avec lui Manon, *alias* Magdalena, « qui aime Gabriel et que Gabriel aime et admire ». Par cette double nomination, le spectateur prend conscience qu'il ne savait pas *qui* était devant lui auparavant, de Manon ou de Magdalena : sa présence était-elle celle de l'actrice, de son personnage

de fiction, ou encore de la fiction d'une actrice prise pour une véritable *perchwoman* ? (tandis qu'en miroir, Nieth Leang Srey, la *vraie* technique lumière, joue son propre rôle). En inversant la sexuation des postures *classiques*, ce pas de deux fait prendre conscience au spectateur que celui ou celle

qui est dans la lumière, s'il/elle n'était pas soutenu(e) par son partenaire quasi-invisible, ne serait rien. D'autre part, il sensibilise à la puissance démiurgique de la parole qui fait naître Gabriel et Magdalena en brouillant la frontière entre le réel et sa représentation fictionnelle. Du sein de cet *entre-deux* quelque peu magmatique, le duo d'amour fictionné prend vie, tel un golem dansé qui serait son propre créateur.

Le chiasme du Deux virtuel

Nous assistons ainsi à la création de ce que le philosophe Alain Badiou a nommé la *scène du Deux* : « l'amour est une expérience où un certain type de vérité est construit, la vérité sur le deux, la vérité de la différence comme telle ». (A. Badiou et N. Truong, *Eloge de l'amour*, Flammarion, 2009, p. 39) Le duo de Gabriel et de Magdalena décompose les étapes de cette construc-

NOUS ASSISTONS AINSI À LA CRÉATION
DE CE QUE LE PHILOSOPHE ALAIN BADIOU
A NOMMÉ LA SCÈNE DU DEUX : « L'AMOUR EST
UNE EXPÉRIENCE OÙ UN CERTAIN TYPE DE
VÉRITÉ EST CONSTRUIT, LA VÉRITÉ SUR LE DEUX,
LA VÉRITÉ DE LA DIFFÉRENCE COMME TELLE ».

tion du Deux. Comme le souligne Badiou, il s'agit d'y renoncer au désir mortifère de fusion pour découvrir l'altérité irréductible de l'aimé(e). Après un premier moment où Magdalena, silencieuse, suivait Gabriel tel un satellite gravitant autour de son astre, la voix enregistrée de Manon se fait entendre et croise la parole incarnée de Foofwa. Elle : « pour aimer il faut un corps ». Lui : « pour incarner il faut de l'amour ». Elle : « il faut savoir dire nous pour dire je ». Lui : « le je est un nous sous-entendu ». Elle et Lui ne disent pas littéralement la même chose. Leurs paroles ne sont pas non plus exactement synonymes. Par un effet de chiasme, elles animent pourtant un même esprit : celui de la nécessaire complémentarité des axiomes de l'amour.

Elle dénonce comme une mystification l'amour platonique : celui ou celle qui *tombe* en amour est toujours d'abord un corps désirant et jamais un pur esprit. Lui renvoie en réponse l'abîme qui sépare « to make love » de « to have sex ». Elle affirme que la communauté précède l'individu. Ou plus précisément encore : que tout sujet véritable doit avoir consciemment reconnu et accepté son insertion dans le collectif, qui peut seul lui donner son fondement. Lui approfondit cette vérité en l'intériorisant, et retrouve l'intuition de Platon selon laquelle toute pensée est « un dialogue silencieux de l'âme avec elle-même ». Tout *je* est polyphonique et tissé d'altérités. L'*ego cogitans* est un *nous* caché.

L'épreuve du réel

Cette belle fluidité dans le partage virtuel des voix vient ensuite se briser contre le réel. Le corps de Gabriel semble entrer en résistance face à l'amour. Convulsif, pris de spasmes, il fait disparaître Magdalena dans l'ombre noire. Cette dernière tente alors de reconstruire du lien par le contact : elle tâte Gabriel de son micro, par petits à coups, comme si elle remodelait par là les contours de son corps, lui redonnait

une forme, des limites, une enveloppe, un contenant. Magdalena rappelle Isis, la magicienne, reconstituant le corps démembré d'Osiris. Et Gabriel, par ce toucher, se reconstruit progressivement, jusqu'à se réunifier intérieurement, les deux mains entrelacées, comme en prière. Le pas suivant dans l'incarnation de la relation peut alors être franchi. Dans la scène suivante, Gabriel et Magdalena sont assis face à face. Ils se regardent *exclusivement* l'un l'autre pour la première fois, mais ils ne se touchent pas encore. Le micro est déposé à terre, gisant. Un mouvement opposé

et complémentaire anime Magdalena et Gabriel, qui amorce la réversibilité de leurs positions. Elle se déshabille peu à peu, tandis qu'il revêt un à un les vêtements

CE GESTE SUGGÈRE DONC
LE POSSIBLE PROLONGEMENT DE L'AMOUR
DANS L'ACTION POLITIQUE.

qu'elle lui tend. Gabriel, alors, se penche et embrasse pour la première fois Magdalena. S'esquisse ensuite un embryon de danse, où la perche du micro joue le rôle d'un *tiers* communiquant. Gabriel et Magdalena tournent autour de l'axe vertical du micro, en se le passant de main en main. Ils sont accompagnés par des gazouillis d'oiseaux qui créent une atmosphère printanière. Magdalena prend alors la parole et exprime sa conception de l'amour, tandis que Gabriel porte le micro. L'amour révèle ainsi la dimension de nécessaire *réversibilité* qui doit l'animer : par-delà les positions figées du pouvoir, l'amour n'accepte ni dominant ni dominé, ni maître ni esclave. En cela, l'amour est essentiellement lié à la liberté et il apparaît comme l'espoir du politique. En effet, on soulignera que le poing levé par Magdalena et par Gabriel à la fin de cette séquence évoque la lutte ouvrière. Ce geste suggère donc le possible prolongement de l'amour dans l'action politique. Or, Aristote, dans ses *Politiques*, faisait précisément de la rotation des positions de *gouvernant* et de *gouverné* la caractéristique des citoyens, c'est-à-dire des hommes libres. Rappelons en effet qu'au sein de la démocratie directe athé-

nienne, la majorité des magistratures étaient tirées au sort pour un temps limité. La réversibilité des positions de *parlant/dansant* et de *porteur de micro* se dévoile ainsi comme une ébauche de politique démocratique au sein du couple formé par Magdalena et Gabriel.

L'invention d'un rythme commun de corps et de parole

Mais ce moment d'intimité s'avère n'être qu'une transition. Une *perchwoman* réapparaît à l'arrière-plan. On n'élimine décidément pas si facilement le tiers : le Deux doit s'inventer sous le regard de la communauté. Gabriel et Magdalena reviennent donc sur le territoire du langage. Mais pas n'importe lequel : un langage privé d'amoureux, une *langue des signes* rien qu'à eux deux, où le geste fait la chose, comme lorsqu'on se lèche. Le mot à mot revient, mais toujours soutenu par les corps. Magdalena et Gabriel font les mêmes gestes en miroir, tandis qu'ils se disent des mots en échos : *ici* et *ailleurs*, *être* et *représentation*. Puis, les gestes se dynamisent et se fluidifient en séquences de mouvements échangés de l'un à l'autre : « sujet et objet », « moi et autrui », « toi et autrui ». Un rythme de parole et de corps s'instaure peu à peu et culmine dans une danse *cinématique* inspirée du film de Godard *Bande à part*. Gabriel et Magdalena y font de manière ludique et légère les mêmes mouvements, ils semblent s'approprier et apprendre à se connaître l'un l'autre par le jeu. Magdalena apprend ensuite à Gabriel les noms fondamentaux de sa langue des signes : *liberté*, *nourriture* et *danser*. Ici, le mot à mot est dépassé dans un échange de commentaires où chacun explique à l'autre sa compréhension de la gestuelle. En arrière-fond, on soulignera l'omniprésence d'un trille lancinant de piano qui apporte une note dissonante d'angoisse dans ce climat de complicité. On entend aussi des bruits de vaisselle cassée, tandis que Magdalena explique à Gabriel qu'elle est en train de créer un court métrage scénique, et aussi que « l'amour ne peut être que le rapprochement de deux libertés ». Est-ce à dire que l'amour libre est voué

à l'échec ? Ou plutôt que l'intimité refermée sur elle-même du Deux, coupé de la communauté — *même si toujours sous son regard* — est intenable, car en réalité asservissante ?

L'aventure extraordinaire d'une création de monde au quotidien

« L'amour est un événement à partir duquel une histoire ou un destin peut advenir » écrivait Hannah Arendt en 1950 dans son *Journal de Pensée*. Or, qui dit *histoire* ou *destin* dit inscription de l'individuel dans une temporalité collective. L'amour comme expérience de la « différence de l'Autre » dont parle Badiou est donc aussi nécessairement une expérience du monde : « l'amour c'est faire l'expérience de la constante (re)naissance du monde par l'entremise de la différence des regards » (p.41). C'est bien à une telle exploration de la *densité* du monde que Magdalena et Gabriel se livrent : « Magdalena et Gabriel cherchent ensemble des moyens d'interpréter le monde pour que les noms ne fassent pas écran aux choses et pour que le paraître ne prime pas sur l'être ». On pourrait même parler de l'amour comme d'une transfiguration du quotidien, d'une recreation extraordinaire de l'ordinaire, car, toujours à suivre Badiou, « l'amour invente une façon différente de durer dans la vie (...) l'amour est une réinvention de la vie » (p. 36). « Pour incarner, il faut de l'amour », disait Gabriel. Ceci doit ici s'entendre au sens fort : l'amour humain transfigure l'accouplement en danse sacrée. Tout comme nous avons inventé le partage festif du repas et de la boisson, nous avons sublimé la simple reproduction animale. Ainsi, la particularité de l'être humain, — que le philosophe Cornélius Castoriadis définissait comme « animal fou » à l'imagination libérée de la pulsion — est de pouvoir s'inventer culturellement la signification de son vivre biologique.

Le crépuscule des idoles

Les lendemains qui chantent ne sont cependant pas ceux auxquels on nous a fait rêver. Il semble en

effet que, loin de se prolonger dans l'institution d'une communauté libre, le destin de l'amour soit de se heurter au politique comme à sa limite. Dans une ambiance crépusculaire, induite par la lumière glauque d'un écran de télévision brouillé en arrière-fond, Elle gît à terre, tout à la fois implorante et menaçante. D'une voix forte qui bégaie, Elle vocifère vers le public, tandis que Lui, impassible, s'est mué en *perchman* : « tu n'es qu'un corps à qui on ne donne même pas d'esprit ! Voilà ce qu'il faut dire. Tu n'es qu'un corps et tu n'as même pas de corps de métier. Voilà le sujet.

Et il faut dire aussi que le danseur a le statut social d'un mendiant. Voilà le sujet qui nous occupe. Une p'tite pièce pour l'art de la vie ! ». Qui parle ici ? Magdalena ou

Manon ? La référence au *danseur* permet d'hésiter. De plus, l'amour semble soudainement s'être volatilisé. Absolument rien ne se passe entre Lui, l'air dégagé, comme ailleurs, et Elle, pitoyable et terrifiante. Tandis qu'Elle tend les mains vers le public pour l'implorer, telle une mendicante, Yann Aubert avance lentement et majestueusement depuis l'autre extrémité du plateau. Vers Elle, mais comme dans une réalité parallèle. Il est habillé en Grand Chambellan d'un conte d'autrefois. D'un mouvement très lent et stylisé, — comme filmé au ralenti —, la « p'tite pièce » gicle dans l'air, comme suintant de son corps. Même le contact humain minimal *de la main à la main* a donc ici disparu entre la femme de l'artiste et le représentant du pouvoir.

Comme s'il s'était agi de remonter un automate, Elle reprend alors mécaniquement sa diatribe : « tu n'es qu'un autre, tu n'es qu'un autre étrange, étranger et tu n'as même pas la même valeur. Voilà le sujet. Et dire aussi que l'immigré n'a jamais plus qu'un demi-statut. Une p'tite pièce ! Une p'tite place sur la terre ! ». Avons-nous subitement été transportés *après la catastrophe* ? Sommes-nous confrontés aux ruines d'un

amour mort, lorsqu'il ne reste plus que les regrets, les reproches et l'amertume ? Cet homme insensible et cette femme pathétique sont-ils les *enchantés* de naguère, transformés en naufragés de la vie une fois que l'amour les a désertés ? Comme totalement fermé à ce qui se passe autour de lui, le Chambellan prend alors la parole : « l'empereur comprend que son peuple a raison. Egale : ... ». Dans cette parole suspendue, deux registres se superposent : le politique et l'économique. Tel un reporter, le Chambellan prend acte de la situation politique, en même temps qu'il fait

des comptes concernant « les habits de l'empereur ». Comme dans une fugue de Bach, une troisième voix est introduite après ces deux voix parallèles : « c'est la lutte

finale ! ». Le Chambellan entonne à pleins poumons l'Internationale, en même temps qu'il s'élève dans les airs en vrilles d'entrechats savants. Un homme obus de luxe. Version désuète du kamikaze ou attraction foraine ? Au rythme de sa calculatrice, — qui fait le même son que la machine à écrire de Godard dans « histoire(s) du cinéma » —, la fugue du Chambellan se dégingue en une folle dérive de claquettes : « mais il décide de continuer sa marche sans un mot / ... *dollars ! / groupons-nous et demain, l'Internationale sera le genre humain ! / dollars !* ». Elle quitte alors sa posture de mendicante pour tenter de résister : « nous voulons une société composée de singularités (...) Lutte des classes : le rêve de l'Etat, c'est d'être un. Le rêve des individus, c'est d'être au moins deux ». Mais sa parole, *isolée*, semble totalement *impuissante*.

La scène devient alors totalement surréaliste : dans une fenêtre éclairée à gauche, telle une poupée figée en orante, Elle. Dans une autre fenêtre éclairée à droite, le Chambellan. Au milieu, en sombre retrait muet, Lui. Les dévorant tous : l'Image parasite qui a envahi le plateau, tel un amas de vers grouillants. Le

IL SEMBLE EN EFFET QUE, LOIN DE SE PROLONGER
DANS L'INSTITUTION D'UNE COMMUNAUTÉ
LIBRE, LE DESTIN DE L'AMOUR SOIT DE SE
HEURTER AU POLITIQUE COMME À SA LIMITE.

cinéma a-t-il tué le théâtre ? On ne connaîtra jamais le montant chiffré des dégâts. En les concentrant en une seule image forte, ce plateau nous offre plusieurs lignes de force critiques à réfléchir. La disproportion entre la p'tite pièce mendiée pour survivre et les sommes faramineuses dépensées en pure perte pour les habits de l'empereur, sert de métaphore pour penser les cachets indécentes d'une minorité de stars de cinéma, au regard de la précarité d'une majorité d'artistes de théâtre, le plus souvent payés à la représentation. On peut aussi y entendre résonner l'échec des utopies socialistes et communistes, encore accentué par le contraste avec le triomphe assourdissant du néolibéralisme le plus sauvage. L'amertume de Manon/Magdalena nous pousse aussi à constater que même l'amour ne peut opposer son rempart au règne de l'argent. Le spectateur est ici submergé par une vague de pessimisme dont il semble difficile qu'il puisse se relever. Est-ce à dire que la performance célèbre sous une forme grotesque mais résignée l'advenue et le triomphe du non-sens généralisé ?

Du cinéma au théâtre : peut-on sortir de la représentation ?

Le choix de mise en scène fait succéder à chaque tableau *cinématique* un moment de retour à la réalité. Scandée par des « coupez ! » puis par le signal de la reprise donné par l'éclairagiste situé *hors champ*, cette alternance explore la possibilité de transposer le cinéma au théâtre. Elle entend ainsi révéler les *effets* que cette transposition est susceptible de produire. On constatera d'abord que les moments de réalité ne parviennent pas à échapper au cadre de la représen-

tation, puisqu'ils ont été planifiés et qu'ils sont très exactement minutés. Les co-actants de la performance donnent par ailleurs toujours l'impression de *jouer* à agir naturellement, comme si l'espace même du plateau les condamnait à la fiction. Le temps, alors, paraît trop long à tout le monde, comme si cette hésitation entre fiction et réalité le rendait oppressant. Par contre, lorsque survient la panne d'ordinateur et que Foofwa d'Imobilité improvise un discours pour *combler* ce vide, lorsqu'un spectateur est pris par le hoquet convulsif d'un fou rire et qu'il contamine toute

la salle, ou au contraire, lorsque le public est *froid* et que son silence *plombe* la vie du plateau, alors, le théâtre génère sa magie spécifique de spectacle vivant, incarnée dans l'ici et maintenant d'un moment de partage ou d'affrontement entre le plateau et la salle.

TOUTE VÉRITABLE CRÉATION ARTISTIQUE
CONFRONTE À UNE ÉNIGME: QUELQUE CHOSE
QUI RÉSISTE AU FORMATAGE UNIVOQUE DU
SENS ET QUI PLONGE SI PROFONDÉMENT SES
RACINES DANS LE MAGMA DE L'INCONSCIENT,
QU'IL CONVOQUE LE SPECTATEUR SANS RETOUR.

Logique narrative ou logique ciné-spectaculaire ? Cadence ou rythme ?

La scène finale d'*Au Contraire* donne son amplitude maximale à ce questionnement sur les rapports entre cinéma et théâtre, performance et représentation, réalité et fiction. Le spectateur est tout d'abord confronté à la nécessité de renoncer au primat de la logique narrative et d'accepter la logique spectaculaire qui lui est proposée. Tout comme aucun élément interne à la représentation ne permet d'*expliquer* comment on passe de la danse cinématique amoureuse de Gabriel et de Magdalena à la vision apocalyptique du trio infernal, cette dernière scène semble survenir tel un *deus ex machina*. En effet, comment comprendre que l'insensible Gabriel et la violente Magdalena s'accordent maintenant au sein d'un harmonieux duo d'amour ? La performance tente donc d'*importer* au

théâtre la logique du montage cinématographique. Chaque spectateur est invité à se fabriquer son propre *film*, en s'inventant la *logique* qui pourra selon lui faire tenir les *bouts* d'action scénique qui lui ont été proposés. Il me semble toutefois que le caractère hybride de cette performance appelle un principe de cohérence interne plus fort pour relier entre elles les différentes scènes. Peut-être ce dernier serait-il à rechercher du côté de la substitution du rythme à la cadence. En effet, les travaux d'Emile Benvéniste et de Henri Meschonnic ont bien montré que la cadence, entendue comme alternance de temps forts et faibles, était le résultat d'une opération platonicienne de transformation du rythme. Ce dernier, entendu en un sens pré-platonicien, désigne la forme ondoyante, l'auto-constitution d'une forme en mouvement. Or, telle me semble bien être la dynamique au fondement de la performance d'*Au Contraire*. On a dès lors le sentiment que quelque chose de fondamental y est *contraint* par le schéma binaire trop rigide de l'alternance entre *scènes* et *pauses*. Peut-être cette *contrainte* serait-elle aussi à explorer comme manifestant symboliquement la résistance *artisanale* du théâtre au cinéma *machinique*? Trouver plus de fluidité pour relier les différents moments de la performance, en respectant leur caractère pluriel et hétérogène, permettrait aussi de mettre en valeur la scène finale. Elle le méritait vraiment, car elle renoue avec la fonction la plus ancienne du théâtre : celle d'être l'accomplissement d'un *mystère*.

Le mystère de l'amour

Qui dit *mystère* pense *énigme*. Toute véritable création artistique confronte à une énigme : quelque chose qui résiste au formatage univoque du sens et qui plonge si profondément ses racines dans le magma de l'inconscient, qu'il convoque le spectateur sans retour.

Mystère peut aussi faire référence aux cultes initiatiques de la Grèce ancienne. Les Mystères d'Eleusis confrontaient les candidats à l'initiation (les mystes) à une série d'épreuves. Ces dernières étaient perçues comme autant de morts symboliques, censées leur révéler l'intégration de la mort au sein du cycle vital. Au terme de l'initiation, les mystes devenaient des *époptes*, littéralement, *ceux qui ont contemplé la révélation ultime*. Ces rites étaient tenus secrets. On ne sait donc pas avec certitude en quoi consistait cette vision finale. Mais certains témoignages parlent d'une

hiérogamie : l'union sexuelle sacralisée du grand prêtre et de la grande prêtresse, car mimant celle des divinités. Alors que tant de spectacles contempo-

rains tombent dans le voyeurisme glauque, la dernière scène d'*Au Contraire* transforme son public en une assemblée d'époptes ravis. Pour réaliser ce *miracle*, elle s'appuie sur le mystère d'un échange de regards. Mais reprenons par le commencement.

La conversion de la vision en regard

La performance avait débuté par une didascalie prononcée à haute voix par Foofwa d'Immobilité : « l'histoire se situe à une époque où le spectacle est partout et le regard nulle part, où la créativité n'est plus que publicitaire et où l'art s'est tu ». Redonner une voix à l'art suppose donc de parvenir à stabiliser la vision papillonnante du spectateur/consommateur. De la recentrer pour qu'elle acquiert la profondeur d'un regard co-actant. Cette transformation se déroule en plusieurs étapes. Tout d'abord, Magdalena et Gabriel s'offrent à nous dans une danse amoureuse, au cours de laquelle ils se déshabillent l'un l'autre. Cette danse pastiche le ballet classique, comme entraînée par la très belle musique de Haendel. En même temps, elle met en évidence le caractère ludique des préliminaires amoureux. Si la caricature volontaire des regards

« L'HISTOIRE SE SITUE À UNE ÉPOQUE OÙ LE
SPECTACLE EST PARTOUT ET LE REGARD NULLE
PART, OÙ LA CRÉATIVITÉ N'EST PLUS QUE
PUBLICITAIRE ET OÙ L'ART S'EST TU ».

transis d'amoureux fait sourire, à d'autres moments, on a l'impression de capter les regards d'une véritable complicité amoureuse entre ... Magdalena et Gabriel, ou bien Manon et Foofwa? Ces regards sont-ils réellement *tous* de l'illusion théâtrale?

Danser l'amour pour révéler que l'amour est une danse

Désormais totalement nus, Magdalena et Gabriel font l'amour sous nos yeux. Entendons-nous bien : tous les gestes de Manon et de Foofwa sont stylisés. Ce qu'ils performent devant nous, c'est une véritable chorégraphie, extrêmement travaillée et raffinée, qui *représente* le rapport amoureux. Foofwa et Manon sont images et métaphores de l'amour, en un sens transcendantal. Ils nous dévoilent en effet sa condition de possibilité : l'acte amoureux n'existe réellement qu'à s'inventer sa forme de danse, à chaque fois renouvelée, afin de renouer avec son inscription sacrée dans le cycle vital. Comme le dit la voix *off* en parallèle : « dans l'amour, il y a un regard, enfin (...) c'est parce que dans l'amour, le corps est *ici* ». Le rapport amoureux se dévoile comme témoin et garant de notre humanité : c'est dans l'amour que nous vivons pleinement le moment présent et incarnons notre condition finie dans toute sa fragilité, mais aussi dans toute sa gloire. Mais pour parvenir à incarner cette fiction transcendantale de l'amour, Manon et Foofwa sont *réellement* nus, ils se touchent et s'embrassent *vraiment*, sur toutes les parties de leurs *véritables* corps, y compris les plus intimes. Il faut encore y insister : tous les gestes de cunnilingus, de fellation et de coït, esquissés sur les organes génitaux de l'un(e) ou de l'autre, sont maîtrisés et stylisés au millimètre près. Donc, *pas un* n'échappe au cadre de la représentation, bien qu'ils soient tous réellement performés devant nous. Mais la maîtrise technique ne suffit pas à elle seule à expliquer

pourquoi le spectateur n'éprouve jamais la moindre sensation de malaise. Ce qu'il ressent est plutôt de l'ordre de l'attendrissement qu'il aurait à découvrir deux enfants nus jouant dans une baignoire. Il y a aussi une forme de reconnaissance pour l'audace de Foofwa et de Manon à montrer sous une forme si poétique et pleine de tact, — dans tous les sens du terme —, la beauté de l'acte sexuel, encore si souvent perçu comme *sale*. Ici, il faut oser le mot : tout est *pur*. Naturel, simple, beau et bon. Les mouvements de Foofwa d'Imobilité et de Manon Andersen sont tellement justes, que, pour nous tous, Magdalena et Gabriel *font vraiment l'amour*.

« DANS L'AMOUR, IL Y A UN REGARD,
ENFIN (...) C'EST PARCE QUE DANS L'AMOUR,
LE CORPS EST ICI ».

L'énigme des regards

Si Magdalena et Gabriel font vraiment l'amour, c'est aussi parce qu'*ils ne se quittent pas une seconde du regard*. Et quel regard... Manon et Foofwa forment-ils donc un *vrai* couple d'amoureux qui joue à se mettre en scène? On comprendrait alors mieux qu'ils parviennent à être si à l'*aise* avec le corps de l'autre. Ou bien tout n'est-il qu'illusion, *même ces regards-là*? Le spectateur ne peut s'empêcher de frissonner : « ce serait terrible! ». Ou bien encore : cet échange de regards est-il un *hybride* entre fiction et réalité? Un regard de connivence et d'intimité *réelles* entre deux partenaires/artistes d'un jeu *réel* de mise en fiction de l'amour? Il est impossible de trancher. L'énigme des regards confronte le spectateur à de l'indécidable. Tel est le dernier élément de réflexion que cette scène fournit au questionnement sur les rapports entre théâtre et cinéma. Si le cinéma use et abuse des gros plans sur les échanges de regards, où nous nous laissons *prendre* tout en sachant par ailleurs très bien qu'il s'agit d'une fiction, Foofwa et Manon sont parvenus à toucher le point où le théâtre révèle la contradiction interne qui le fait *exister*, en tant qu'il est à la fois art du spectacle vivant *et* art de l'illusion.

Il reste pour terminer à revenir au lien complexe tissé entre amour et politique tout au long de cette performance. « Rien n'est plus contraire à l'image de l'être aimé que l'Etat. L'Etat a perdu le pouvoir d'embrasser la totalité du monde, cette totalité de l'univers donnée au dehors, dans l'être aimé. Faire l'amour, c'est enfin exister, en dehors de toute utopie, sous les doigts de l'autre ». La voix *off* qui accompagne le final de l'acte amoureux semble ne laisser aucun doute : le Deux du couple est l'ultime refuge/cocon de notre humanité, face à l'effritement de toutes les utopies liées aux formes politiques d'être-ensemble. Laisserons-nous à la voix désincarnée du savant le mot de la fin ? Ou, *au contraire*, toute la performance n'a-t-elle pas cherché à donner corps à la possibilité que l'amour puisse être au fondement d'une nouvelle manière de faire communauté ?

Le pari risqué de l'engagement

On l'aura compris, Foofwa d'Imobilité est véritablement un « chercheur en danse pratique et théorique ». Il écoute son corps penser. Et il sait que le corps ne ment pas. Comme il le fait dire à Gabriel : « l'esprit emprunte à la matière les perceptions dont il fait sa nourriture (...) et les lui rend sous forme de mouvement (...) auxquels il imprime sa liberté ». Frédéric Gafner aurait pu se contenter de rester à vie un danseur de chez Cunningham. Toutes ces années passées au sein de la compagnie d'un des plus grands génies de la danse, beaucoup en auraient fait un *fonds de commerce* très confortable. Mais côtoyer la grandeur force à s'enfanter à soi-même. Question de fidélité à un maître véritable, qui aurait sans doute pu faire sienne cette parole du Zarathoustra de Nietzsche : « je vous ordonne de me perdre et de vous trouver ! ». En 1998, Frédéric Gafner quitte donc la *Merce Cunningham Company*, fort de tout ce qu'il y a appris. En s'inven-

tant un nouveau nom polysémique et ultra-résistant à toute *fixation* normée, il baptise symboliquement cette bifurcation du cours de son existence. Foofwa d'Imobilité est un *hapax* et un *oxymoron*, tout à la fois. Nom véritable plutôt que pseudonyme, il *prend acte* du changement de cap qui a fait quitter à Frédéric Gafner la voie royale du « danseur prodige qui a eu tous les prix », pour se risquer à créer sa propre danse au-dessus de l'abîme. Ce faisant, le chorégraphe Foofwa d'Imobilité a implicitement signé le pacte d'essence *politique* au fondement de toute démarche

artistique authentique.

Celui qui, selon les termes de Rousseau dans le *Contrat Social*, contraint à choisir entre la liberté et la sécurité.

Car les deux sont par es-

sence incompatibles : « les états périssent, quand les citoyens sont plus amoureux de repos que de liberté » (III, 14). Voilà pourquoi, c'est d'abord au travers de la prise de risque d'une expérimentation véritable qu'un artiste s'engage politiquement. Créer sans concession, en maintenant toujours vivant le dialogue avec le public, mais sans jamais subordonner sa démarche au seul désir de plaire ou de divertir, ni encore moins à l'impératif d'être *rentable*. Telle me semble être la mission première de l'artiste au sein de la cité. Foofwa d'Imobilité a choisi de parier sur l'engagement. Il y perdra peut-être quelques gages. Mais « il y a ici une infinité de vie infiniment heureuse à gagner » (Pascal, *Pensée Infini/Rien*, 233-418).

Sophie Klimis Docteure en Philosophie, Sophie Klimis est professeure aux Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles. Ses recherches portent principalement sur la philosophie ancienne, les rapports entre philosophie et littérature et l'anthropologie philosophique. Au GRU, elle a notamment accompagné le travail de Claudia Bosse sur *Les Perses* d'Eschyle en 2006. Elle a aussi participé à la Plateforme *Y a-t-il un retour de la narration au théâtre ?* en 2010. Elle y donnera régulièrement des ateliers de philosophie durant la saison 2011/2012.

VOILÀ POURQUOI, C'EST D'ABORD
AU TRAVERS DE LA PRISE DE RISQUE D'UNE
EXPÉRIMENTATION VÉRITABLE QU'UN ARTISTE
S'ENGAGE POLITIQUEMENT.