

MICHAËL THALMANN

est critique d'art indépendant. Il vit et travaille à Paris.

*NEW MOVEMENTS FOR OLD BODIES*

Marco Berrettini, Jean-Paul Bourel, Jérôme Brabant,  
Carine Charaire, Anne Delahaye, Bruno Faucher,  
Gianfranco Poddighe, Anja Röttgerkamp.

## DE QUI EST LA CHORÉGRAPHIE ?

Michaël Thalmann

*Et soit perdu pour nous le jour où même une fois  
nous ne dansâmes!*

*Et soit fausse pour nous toute vérité où il n'y ait  
un seul éclat de rire!*

*Ainsi parlait Zarathoustra, Friedrich Nietzsche*

*New movements for old bodies* est une pièce qui est le pendant d'une autre intitulée *Old movements for new bodies*. Ces vieux mouvements pour nouveaux corps sont ceux qui furent enseignés par Marco Berrettini à de jeunes danseurs en formation pour un projet dont ces nouveaux mouvements pour vieux corps seraient le remake tourné 25 ans plus tard. Depuis *Sorry, do the tour!* (2001), une pièce sur le disco, les projets chorégraphiques de \*Melk Prod. naissent de la collaboration des membres de la compagnie. *New movements for old bodies* est une œuvre collective à laquelle chacun des interprètes apporte sa part de créativité selon les sujets d'improvisation et les textes proposés par Berrettini, une communauté à l'œuvre dont le processus créatif aboutit au travail de montage des séquences et du son par le chorégraphe.

La discontinuité séquentielle s'élabore selon un processus de condensation ou de glissement de sens, un déroulement insensé d'images en mouvement, un volume audiovisuel dont le rythme ferait l'effet d'une séance de zapping. Images de la danse qui a pour univers de référence l'écran de cinéma et de la télévision, la paroi spéculaire de l'espace théâtral n'étant plus seulement une surface en miroir mais un écran. Chercher à déplacer le point de vue du spectateur en montrant l'instabilité du statut de la scène et de la salle, ce que propose de faire la compagnie, ne serait donc pas seulement montrer l'indifférence des côtés du miroir de la représentation pour mieux affirmer que « nous sommes tous des miroirs du monde », mais c'est aussi supposer que le corps du sujet en mouvement est un écran. Un corps traversé de toutes parts et caractérisant le stade schizo-phrénique d'une société lancée vers encore plus de mouvements, plus de vitesse. Société des écrans pour un sujet dont le stade de l'écran semble se confondre avec celui du miroir, ou mieux encore, pour suivre les hypothèses nihilistes de Baudrillard pour qui il n'y a plus de miroir, plus de scène, puisqu'il n'y a même plus de sujet, le sujet n'étant plus celui de la structuration paranoïaque ni celui de la mise en scène hystérique mais le sujet de cet aujourd'hui schizo-phrénique dont la perte du réel est d'autant plus une surexposition à la transparence du monde : « Dépouillé de toute scène et traversé sans obstacle, il ne peut plus produire les limites de son être propre, il ne peut plus se produire comme miroir. Il devient pur écran, pure surface d'absorption et de résorption des réseaux d'influence. »<sup>1</sup> Dissolution du moi et corps-écran traversé par l'obscène, ce faux antonyme de la scène, qui est pourtant ce qui la ruine, ce qui parcourt le monde hyperréel de Baudrillard, télématique privée du sujet isolé dans sa bulle. Mais l'homme est sauf, la pulsion du spectacle a désormais remplacé l'instinct de conservation nous explique Baudrillard lorsqu'il parle de l'autorité spectaculaire comme étant l'exercice d'un pouvoir

1 J. Baudrillard, *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Galilée, p. 25.

de dissuasion en prenant l'exemple de la catastrophe de Tchernobyl, événement moteur d'une nouvelle prise de conscience, et tout du moins rassurante, car si l'homme faisait sauter la planète, il n'y aurait plus personne pour contempler le spectacle, même pas un panda, sauf peut-être...

Avec la danse comme pratique performative, le spectacle de Berrettini devient un cabaret schizo où l'on délire sur le monde et sa représentation : « Qu'est-ce que le délire ? C'est l'investissement inconscient d'un champ social historique. On délire les races, les continents, les cultures. »<sup>2</sup> L'immoralité de l'histoire, des histoires, de toutes ces petites histoires que constitue ce corps de danses schizo berrettinien, c'est de penser le processus schizo-phrénique comme privilégiant un seul régime de fou (l'artiste) pour mieux négliger le second (l'artiste), un corps-écran qui ne peut qu'ignorer l'activité auto-créatrice mise en scène par la danse, le délire de la naissance et de la mort, la preuve de son existence et l'absence d'individualité, une pensée schizo comme volonté de puissance plutôt que désir de pouvoir, une danse dont le mouvement serait dansant et non dansé.

### LIBIDO DOMINANTI<sup>3</sup>

La capacité du regard du spectateur de *New movements for old bodies* est mise en jeu par une danse jouant aux limites de la réalité et de la fiction, de l'improvisation simulée et de la maladresse méthodique. L'espace est éclaté par l'apparition successive des personnages et la simultanéité de leurs actions. La rigueur du spectacle puise sa force dans la manipulation du fragment, l'enchaînement des solos et des ensembles, des phrases qui s'enroulent ou s'échappent par absurdité logique, la valeur expressive de la musique modulant les ambiances, tandis que le rythme des actions est ponctué de points sonores. La musique devient génératrice d'espace et d'action, la bande-son, composée de morceaux instrumentaux, de chansons, de repères sonores, de voix enregistrées, tout ceci aidant à faire de l'espace scénique le lieu de variations

2 G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizo-phrénie*, Paris, Minuit.

3 *New movements for old bodies* est aussi le titre générique d'un projet comprenant deux autres pièces présentées la même soirée et réalisées par deux des membres de la compagnie \*Melk prod. Afin de se distinguer de ces deux premières parties du programme, que sont le solo de Chiara Gallerani intitulé *Sweet savagery* et la séance de projection de Gianfranco Poddighe *l'anal world*, la pièce de Marco Berrettini s'est affichée sous le titre de *Libido dominant*.



\*Melk Prod., *New movements for old bodies*, 2003. Photographie: Nicolas Losson.

temporelles et de tensions spatiales. Mouvements de corps qui tournent en rond vers plus de vitesse, des corps qui roulent sur eux-mêmes et sous un autre pour le déplacer, manipulation de corps, chute de corps, un corps qui se mange. C'est la mise en scène d'instantanés privilégiés dont le burlesque agit par brièveté, soudaineté, qui dérèglent toute continuité narrative, lançant un défi contre toute logique, toute morale et toute forme de pesanteur, faisant du danseur un acrobate métaphysique sur la scène d'un cabaret. La chorégraphie de Berrettini fonctionne par bribes de représentation, une dramatisation parcellaire où ce qui semblait constituer une histoire est sans cesse remis en cause par un nouvel élément. Les séquences se règlent et se dérèglent en une articulation du corps et du sens, du corps et du non-sens, des fragments d'histoires venant se glisser entre les personnages et les figures : mise en scène d'un déplacement mécanique et pendulaire d'un technicien de surface tel un playmobil qui se cogne aux murs du volume scénique et se métamorphose ; colère d'un faux danseur de kabuki fredonnant *Madame Butterfly* au fond d'une piscine en plastique, agitant son éventail et qui d'un coup se dédouble en un conflit sexuel ; gesticulation d'un fou travesti apportant un élément à la pièce mais qui n'a pas vingt ans comme il peut le prétendre, et qui n'en a « rien à foutre » quand même, devenant pour un temps le maître de cérémonie avant de s'emporter dans une ivresse choréique. Il y a aussi un personnage sans rôle un peu douteux qui serre la main du public ; un hot-dog prétentieux à l'accent américain déglutissant ses fins de phrases et se caressant le corps devant un chœur silencieux pour en faire la publicité afin de se faire lécher et mordre tel un nouveau corps eucharistique en baskets (une grande saucisse rouge qui rêve de retrouver ses ancêtres européens). Sans oublier une plante verte-micro et un panda perché en haut d'une barre centrale sur une petite plate-forme circulaire, ainsi qu'une blonde qui chante qu'elle aime le chocolat après avoir prononcé la formule mathématique :

« Si A représente un succès dans la vie,  $A = X+Y+Z$ , le travail c'est X, Y c'est le loisir et Z c'est de fermer sa gueule », formule qui sera reprise par une seconde blonde qui s'engage dans une conversation de blondes vacillantes à la voix minaudière et balançant leur chevelure comme dans une publicité pour shampooing : « La jeune génération devrait être éduquée en vue d'une pensée indépendante pour que son attitude puisse se révéler indépendante face aux questions politiques », ceci aussi : « La communauté, sans l'autonomie spirituelle et morale de l'individu, est un automate sans perspective de construction créative », ou bien encore : « La force de gravité n'est pas responsable du fait que les gens tombent amoureux ».

Les mouvements empruntés aux comédies musicales, la gestuelle des cartoons, l'animation du show TV, autant d'univers de référence qui font de la chorégraphie un spectacle où se mêlent tragique et burlesque, légèreté et gravité, un spectacle où personnages et figures se combinent, où acteur, danseur et individu se conjuguent. La danse se met en scène, devient sujet de représentation par une certaine théâtralité du corps dansant qui manipule les principes de la présence scénique (l'animalité, le mécanique et l'humain). C'est un spectacle sur la danse, une danse sur le spectacle. La danse comme terme générique, la danse qui fait que nous sommes danse. Mise en scène d'une mise en scène, *New movements for old bodies* est une chambre représentative composée de sons et de surfaces où la danse parodie la danse, un spectacle tragi-comique teinté de cynisme plus que d'ironie. Spectacle de danse et décadence du spectaculaire par la mise en scène du corps dansant et chantant qui renverse les idoles en riant, faisant savoir (à l'encontre de Debord) que l'on peut rire de cette ineptie que le spectaculaire fait respecter, puisque le rire dilate les orifices et que l'humour, comme le disait si bien Wittgenstein, n'est pas un état d'esprit mais une vision du monde. L'humour c'est toujours de la nouveauté, il allège le poids de l'existence, il est de celui qui a vu la scène

primitive et se réjouit du spectacle dont rien ne peut lui échapper, attitude ironique de la distance à l'égard des idoles que le cynique renverse.

La danse redéfinit sans cesse la notion de corps dansé, du corps de l'individu dans la société, de la problématique de son rapport avec la scène sociale et politique. La danse comme anthropologie du visuel, de l'homme culturel, les notions de *high* et *low* n'ayant aucune valeur, tout ce qui fait signe se change en matériel de pensée. En détournant les personnages du parc d'attraction pour les faire danser, comme ce panda en peluche qui n'est autre qu'une danseuse se répétant dans un doux monologue adressé au public qu'elle est la perfection même, la mise en scène berrettinienne ne reproduit pas le cadre spectaculaire de l'infantilisation généralisée mais renverse l'infantilisation passive en une immaturité affirmative. Immature, dans le sens donné par Gombrowicz lorsqu'il dit que tout homme tend vers l'absolu, la vérité, la maturité mais ignorant cet autre but, ce besoin chez l'homme de l'inachevé, de l'imperfection, de l'infériorité, de la jeunesse : « L'immaturation n'est pas toujours innée ou imposée par les autres. Il existe aussi une immaturité vers laquelle nous fait basculer la culture lorsqu'elle nous submerge, lorsque nous ne réussissons pas à nous hisser à sa hauteur. Nous sommes infantilisés par toute forme « supérieure ». L'homme, tourmenté par son masque, se fabriquera à son propre usage et en cachette une sorte de sous-culture : un monde construit avec les déchets du monde supérieur de la culture, domaine de la camelote, des mythes impubères, des passions inavouées. »<sup>4</sup>

Ce monde, c'est une chambre de représentation dans laquelle dansent des corps. *Libido dominant*. Libido et politique. Politique comme étant inhérente à l'esthétique de la danse, et libido en ce qu'elle est affirmation de la vie. Une économie libidinale du corps mis en scène en une alternance et une coexistence d'intensités dramatiques et dansantes, sonores et musicales, une scène de cabaret avec sa barre métallique autour de laquelle

viennent tourner les corps. La dimension critique de la danse est toujours critique du sujet sur la scène, sujet barré, castré, aliéné. Peut-être faudrait-il alors imaginer cette barre du sujet qui le sépare comme étant celle de la scène d'un peep-show, lieu où la danse n'est pas vérité mise à nu mais castration que l'on nie puisqu'une fois le string enlevé, on s'aperçoit qu'il n'y a jamais rien à voir. Contrairement à l'absence de désir de la strip-teaseuse, le danseur est lui en proie à toutes les métamorphoses, livré à toutes les formes de séductions possibles et imaginables. Avec *New movements for old bodies*, la strip-teaseuse s'est déguisée en panda réfugié en haut de sa barre, descendant pour s'y frotter sexuellement alors qu'un technicien de surface vient de mourir. Danser sur la fin de la représentation de la vérité pour une nouvelle logique du sens et de la sensation. L'art pour ne pas périr de la vérité disait Nietzsche, la vérité en tant que douleur originelle pour l'individuation infligée à l'homme condamné à la simulation, se révélant à celui qui se garde bien de la chercher, de l'éviter par simulacre, de la frôler par folie. Jean-François Lyotard, qui explora le tragique avec humour, fit un large usage du concept d'économie libidinale pour montrer « ce qu'il y avait de passionnel dans l'économie politique et, accessoirement, de politique dans les passions. »<sup>5</sup> L'économie libidinale, dont l'essai au titre éponyme fut considéré par son auteur comme une impasse philosophique, mais qui n'en reste pas moins une belle mise en scène des métamorphoses d'Eros et de Dionysos, est une économie politique qui part du principe que le désir ne peut être objet de savoir ni de pouvoir. L'intuition d'une énergie flottante qui parcourt le sujet tout comme la communauté vient de ce souffle païen de la naissance de la tragédie qui fait du corps un corps énergétique, fait de flux et de reflux, de surface et de profondeur, bande de Möbius qui se plie et se replie en un volume théâtral. Lyotard interprète les origines de la représentation à partir de la séparation du théâtral et du politique, de cette « théâtralité

<sup>4</sup> W. Gombrowicz, *La Pornographie*, Paris, Christian Bourgois, p. 11.

<sup>5</sup> J.-F. Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Minuit.



| \*Melk Prod., *New movements for old bodies*, 2003. Photographie: Nicolas Losson.

de cirque et d'assemblée politique » que fut le théâtre romain. C'est aussi de la notion freudienne du *Fort-Da*, l'enfant se répétant la scène de la mère par la remise en jeu de la bobine, que le théâtre prend naissance. Du sujet divisé, marqué d'une barre, Lyotard y ajoute le mouvement, mouvement fou de la barre dont le ralentissement déroule une surface de mise en scène. Le volume théâtral prend forme lorsque la barre tournoyante ralentie, lorsque s'affaiblissent les intensités, c'est alors le montage de la scène et du temps narratif, le temps de la représentation.

Mât de bateau ivre ou barre de cabaret.

Les personnages de *New movements for old bodies* s'interfèrent dans leurs jeux par superposition mais ne communiquent qu'à partir du moment où tous se rassemblent dans le tournoiement de la barre sur une musique enivrante. Ce mouvement giratoire correspond au générique de présentation du spectacle et des danseurs. Intervient le personnage qui n'en est pas un, un acteur qui n'a pas de rôle, venu seulement, comme il le dit lui-même, pour « danser un peu ». Mouvement de volte des corps qui s'éparpillent de leur accélération. Le panda est pris en otage par le faux personnage dans la panique générale de la scène, flingue au ciel, il cite solennellement le vieux danseur de butô Kazuo Ohno aujourd'hui quasiment retranché dans un état perpétuel de danse immobile : « Au seuil de la mort on revisite les moments joyeux de toute une vie. (...) Ici je souhaite danser, danser, danser, danser, la vie de l'herbe folle. Je vois l'herbe folle, je suis l'herbe folle, je deviens un avec l'univers. » Prenant le pouvoir de la scène, il aligne les danseurs dirigés sous la menace d'une arme en mousse, positionnés en suspects, à tour de rôle ils s'avancent d'un pas afin de se disculper de la chorégraphie : « Moi je la connais, c'est de Bob Fosse. »

### LA THÉORIE DE LIZA MINNELLI

Les mouvements puisés dans la gestuelle des comédies musicales américaines impliquent la notion de corps musical. La comédie musicale

nécessite chez l'interprète de cumuler les différents moyens d'expression, le corps dramatique de l'acteur et le corps physique du danseur se combinent en un corps actant dont la part d'oubli, chez Berrettini, quant à la connaissance du corps, permet de ne plus savoir ni jouer ni danser. Mal jouer ou mal danser. L'oubli et la maladresse sont aussi important que les prouesses de l'acteur et du danseur (important aussi est ce non-savoir apporté par le non-acteur ou le non-danseur pour la création des projets de la compagnie \*Melk Prod.). Ce qui marque le lien indéniable entre la chorégraphie comme performance et la chorégraphie spécifiquement filmée, entre la production des corps dansant et leur reproduction en images-mouvement, entre surface de production et surface de projection, ce point commun entre ces deux formes de danse c'est la musique. La particularité de la comédie musicale au cinéma, c'est de permettre à la danse de prendre le pas sur la fiction et à la musique de prendre le pouvoir sur l'image afin de dynamiser la narration. Le corps dansant et chantant, à la différence du corps dialoguant de l'acteur, de l'audio qui suit le visuel, est un corps qui est engendré par la musique, le mouvement de la danse faisant s'inverser la relation son/image propre au cinéma<sup>6</sup>. Sur la scène berrettinienne, le pouvoir ne cesse de glisser de la musique qui fait chanter ou danser les corps au jeu de l'acteur et de son double, chorégraphie fluide de corps et de sons.

Bob Fosse, danseur, chorégraphe et réalisateur, marque le retour dans les années 70 des origines cinématographiques de la comédie musicale. Bob Fosse est à la comédie musicale ce que fut le Caravage à la peinture. Les comédies de Fosse introduisent cette part de réalisme qui renverse le corps propre et glorieux du danseur en un corps de chair et de sueur. Si les danseuses de *Cabaret*, film de 1972 sur le Berlin décadent des années 30, se sont laissé pousser les poils sous les aisselles à la demande du chorégraphe c'est, comme le note Michel Chion, une « manière symbolique de dire qu'il voulait faire des comédies musicales

<sup>6</sup> Ce que démontre R. Altman dans son ouvrage *La Comédie musicale hollywoodienne*, in M. Chion, *La Comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma.

qui sentent la transpiration, l'alcool, les odeurs sexuelles, voire l'hôpital. » La sensualité légère du geste se mêle à la gravité de l'énoncé, le désir et la politique au spectaculaire. On se souvient dans *Cabaret* de ce visage du maître de cérémonie joué par Joel Grey, déformé par le maquillage et le miroir de la scène qui le reflète. Ce personnage fait la médiation entre la fiction réelle et la fiction scénique, nous souhaitant à nous et au public la bienvenue dans ce lieu où il fait chaud, où tout est magnifique, où se mêlent sexe et pouvoir, perversion et séduction, « Divine décadence » comme le dit Liza Minnelli pour qui « la vie est un cabaret ». Ce visage, donc, en reflet de l'ouverture que l'on retrouve à la fin du film mais dont le mouvement de caméra glisse sur le reflet du public déformé par le miroir et par les quelques nazis, signes annonciateurs d'un autre spectacle, celui de l'histoire de la civilisation moderne. Qui est le public ? De qui est la chorégraphie ?

La comédie musicale fossienne, avec la scène comme lieu de danse (*backstage musical*), permet d'articuler la puissance stratégique des numéros, à la fois dans l'action et dans la forme, à la combinaison savante de moments quelconques propres à la reproduction du mouvement dans le cinéma en instants privilégiés spécifiques aux mouvements de la danse (selon les définitions du mouvement chez Bergson revisités par Deleuze). La comédie musicale joue sur les différents niveaux de représentation : scène/hors-scène, musique et public diégétiques ou non-diégétiques ainsi que celui devant l'écran par le regard-caméra et le cadre-scène. Dans son film le plus intime, *All that jazz* (1979), Fosse nous fait le diagnostic de ce vieux corps malade du chorégraphe explorant ses travers joué par Roy Scheider. Une mise en scène où se mêlent théâtre intime (la loge de représentation) et plateau TV (la chambre de représentation), images chirurgicales et numéros discos, salle de répétition et salle de projection, miroirs et écrans. Le chorégraphe, qui tous les matins devant son miroir se lance « que le spectacle commence ! » est rattrapé par le clap de fin mais

en cherchant toujours la dernière prise, vitupérant le ciel pour savoir si Dieu aime les comédies musicales, bref le spectacle de toute une vie passée à tricher, « jusqu'à ne plus savoir où commençait le jeu et où s'arrêterait la réalité (...) la seule réalité pour lui c'est la mort. »

Entre la thèse d'Adorno selon laquelle le tout est le faux et la thèse de Liza Minnelli pour qui la vie est un cabaret, Peter Sloterdijk n'hésite pas : « D'après une comparaison directe avec le théorème d'Adorno, celui de Minelli semble avoir l'avantage puisqu'il voit l'ironie intégrée dans le monde même et puisqu'il ne suppose pas de sujet qui y ajouterait l'ironie. »<sup>7</sup> Face à la déprime de la post-modernité qui ne peut formuler sa désolation de manière originale, face à l'absolutisme de l'histoire et de la socialisation, Sloterdijk fait la critique alternative de la modernité en dénonçant cette fausse révolution permanente que représente la mobilisation. Il développe une théorie critique du progrès mis en scène par les sociétés modernes, élabore une éthique alternative à partir de la différence vitale entre mobilité et mobilisation. Plus qu'une critique de l'aliénation, le langage cinétique employé par l'auteur permet de prendre en considération ce que Marx a déconsidéré, c'est-à-dire le processus cinétique fondamental de la modernité qui est mouvement vers plus de mouvement, où le procès d'accumulation primitive ne se fait plus en termes économiques mais cinétiques, pour une accumulation primitive de la subjectivité comme automouvement vers le mouvement. Le processus de subjectivation, l'auto-naissance du sujet dont parle Sloterdijk pour qui l'activité est l'effort tendu pour se mettre au monde, est autoréalisation du sujet sur la scène du monde.

Or, le rôle de la danse, celle de Berrettini en particulier, si on lui en accorde un, celui du politique forcément, n'est-il pas d'exposer ce corps qui toujours se fait naître, de montrer ce corps dansant qui n'est que passage, un corps en travail, et dont le moindre mouvement devient

<sup>7</sup> P. Sloterdijk, *La Mobilisation infinie*, Paris, Christian Bourgois, p. 202.

mouvement vital? Plutôt qu'une joie de vivre, celle de la comédie musicale, la danse de Berrettini (terme qui est à comprendre comme théâtre dansé-chanté-mimé et ainsi de suite, notion vaste de la danse contemporaine qui ne peut désormais se réduire à un terme, une définition qui terminerait le sens que l'on donne au simple fait d'exposer un corps sur une scène) serait une gaieté dont l'insolence n'attendrait aucune reconnaissance. L'acteur de la scène politique n'est plus qu'un acteur désincarné, à l'égal de ce personnage sans rôle dont le corps est manipulé par le panda pour prendre la pose devant un objectif dont on entend le dédic alors que le reste de la troupe parodie une scène de comédie musicale en nous faisant entendre la danse par le son des mains qui claquent sur les cuisses. Poser la question du politique et de l'esthétique c'est s'interroger sur le sentir, c'est s'accorder depuis, de par nos singularités quelconques, sur ce qui nous fascine face à la déchéance symbolique et la perte d'expérience, non pas tels des spectateurs d'un peep-show qui cesseraient d'agiter leurs mains pour se la donner, mais comme sur scène lorsque les danseurs roulent sur le sol côte à côte portant sur leur corps le panda qu'ils supportent jusqu'à la barre, une communauté d'être de sensations oubliant que l'homme a inventé la roue.

Le mouvement c'est toujours du présent, de la durée, ce qui circule entre les formes, indivisible ou seulement en changeant de nature. Ces nouveaux mouvements pour vieux corps traduisent cette volonté perpétuelle de nouveauté, l'angoisse de ne plus produire d'originalité ou bien de s'achever, de ne plus pouvoir dire que la vie est un cabaret ni danser la vie de l'herbe folle, de ne plus se mettre en scène selon une bonne mobilité, autant de difficultés à surmonter pour le chorégraphe qui fait danser les corps que pour la société qui s'inquiète de son avenir politique mais aussi de son devenir-panda et de son micro-plante. Mobilité aussi qui est celle de la théorie du mouvement civilisateur de Sloterdijk lorsqu'il s'interroge sur la crédibilité du discours politique

et du rôle que serait un souffle taoïste dans la pensée politique, et alors «ici parle la jeune légèreté aquariophile avec la vieille lourdeur piscique de la réalité, fin de la guerre mondiale, commencement de l'érotisme intercontinental!»

*New movements for old bodies* n'a pas de début puisque des personnages attendent le public sur la scène et que le générique de présentation ne viendra que plus tard, sans oublier tous ces petits débuts parsemés parmi les séquences. Pas de fin non plus car elle est retardée par la reprise d'une séquence, remake de la scène de la prise d'otage par le fou qui prend le pouvoir mais dont la victime n'est autre que la plante-micro, une fin qui abasourdi le spectateur par la diffusion violente de la bande originale d'une publicité de Charles Wilp réalisée dans les années 70 pour la boisson Afri-Cola, bande-son «*stupidement allemande*» comme la définit Berrettini qui semble s'y connaître. Depuis que l'homme est sujet et que le monde est image, la représentation est le fondement ontologique de la modernité (Heidegger!). Entre le monde dont nous venons et celui dans lequel nous naissons, il y a la dimension de la différence ontologique, le théâtre de toute une vie, le temps d'une comédie musicale, mais «tout n'a qu'un temps» nous chante Liza Minnelli dans *Cabaret*, «la peur de la mort est la plus injustifiée de toutes les peurs car il n'y a aucun risque d'accident pour quelqu'un qui est mort» rétorque la blonde de *New movements for old bodies*.

**New movements for old bodies**

Production: \*Melle Prod.,  
Les Laboratoires d'Arbervilliers,  
le Conseil général de Seine-Saint-Denis. Avec le soutien  
du Ministère de la culture  
et de la communication (Dnac  
Îles-de-France) et de la Fondation  
Pro-Helvetia.