

Dans le cadre des ateliers de formation artistique organisés chaque été par les Laboratoires, Loïc Touzé, chorégraphe, proposait en août 2005 un atelier d'écriture critique à partir de lectures d'œuvres chorégraphiques contemporaines.

Le principe était d'engager les participants à une pratique quotidienne de l'écriture pendant une semaine au cours de laquelle il s'agirait de distinguer l'analyse du commentaire, de la description ou de la divagation ; d'inventer une langue adaptée à ce que l'on perçoit d'un mouvement dansé, du contexte dans lequel il se donne, de l'histoire auquel il s'adosse ;

REGARDER LA DANSE ET ÉCRIRE TRACES D'UN ATELIER DIRIGÉ PAR LOÏC TOUZÉ

d'écrire non pas « sur », mais à partir de la danse ; de ne pas recouvrir par l'énoncé ce qui échappe à la compréhension, de ne pas tenter de résoudre ; de créer des prolongements, des extensions, des hypothèses ; de discerner dans les œuvres ce qui mobilise l'imaginaire de ce qui l'opprime ; d'oser livrer un point de vue, une contradiction, une idiotie ; de travailler sans *a priori*, sans savoir-faire, sans spécialisation ; de laisser le langage frayer, observer ce qu'il invente.

Trois pièces chorégraphiques ont été visionnées (*Trio A* d'Yvonne Rainer ; *Angst* de Dore Hoyer ; *Sorry do the tour* de Marco Berrettini/*Melk Prod.). Dans un premier temps, ni l'auteur, ni la date, ni le contexte de création n'étaient précisés. Il s'agissait d'appliquer pour chacune des danses plusieurs niveaux d'écriture : « ce que l'on voit », « ce que l'on sent », « ce que l'on en pense », « ce que l'on imagine ». Une dizaine de jeunes artistes et étudiants provenant de divers champs artistiques ont participé à cet atelier. Les textes qui suivent représentent quelques traces de ce qu'ils ont produit au cours de cette expérience.

À PROPOS DE Trio A (1966) D'YVONNE RAINER

HERVELINE GUERVILLY

« J'écris ce que je vois »
Yvonne Rainer, *Trio A*. Vidéo noir et blanc (sans son), environ 5mn, 1966/1978
Solo : une femme, les cheveux bruns légèrement tirés en arrière (deux barrettes)
Elle porte un débardeur noir resserré à la taille, légèrement bouffant (style années 60)
Assorti, un pantalon noir droit (assez moulant) qui s'arrête au-dessus des chevilles
Dessous des bas noirs
Des petites chaussures noires.

L'espace semble plutôt dans la longueur
Le sol est blanc/gris
Le mur du fond est couvert d'un pan (de tissus?) gris/blanc.
Mais la verticalité du mur ne se fond pas avec l'horizontalité du sol
On ne voit pas les bords de scène.

L'espacement créé par le mouvement est large et important. Créé soit par des mouvements amples, soit par des déplacements debout, au sol.

Mouvements : partition, très enchaînés, souvent seulement esquissés
notamment un premier mouvement de retourné au sol qui semble presque raté. L'ensemble est comme ça, souvent les mouvements ne semblent qu'à demi.

Aucune hiérarchie, chronologie, narration dans le temps et l'espace du solo.

Aucun mouvement mimétique. Ils semblent plutôt partis du quotidien (articulations, tensions, torsions des membres, tout le corps semble visité, bras, tête, dos, genoux..., tourner, avancer, reculer, sauter, rouler...), se présentent comme une observation sur, un regard sur.
D'ailleurs la danseuse est très appliquée, très concentrée (regard loin dans le vide avec peut-être du jeu là). Il y a aussi un regard sur ce qu'elle fait, dans une certaine conscience de l'exercice du mouvement.

Mouvements donc légers, presque comme s'il n'y en avait qu'un seul, une ligne, un dessin, un tracé dans l'espace (fluide).

Il y a des gestes comme quand elle est abaissée, les jambes tendues et qu'elle passe ses mains, chacune leur tour, de chaque côté de la tête – répété plusieurs fois (tout en gardant la même idée d'enchaînement et d'esquisse).

« Ce que je sens »

Mes *sentiments* sont déjà perturbés de l'avoir vu quatre fois. Je ne sais ce qui appartient au présent ou à la mémoire.
Il y a aussi la difficulté d'assister à ce travail par l'intermédiaire de la vidéo.

Mes principaux sentiments : difficulté et plaisir
La difficulté de regarder. Toujours des gens parlent de ses lèvres au début – toujours je me dis il



faut que je regarde ses lèvres au début. Je ne les ai encore jamais vues.
Et chaque fois je découvre de nouveaux mouvements
Je n'arrive pas à regarder le solo d'un bout à l'autre sans m'absenter dans la pensée (c'est aussi sans doute dû au contexte de l'atelier qui empêche un certain isolement). Mais c'est bien-sûr cette proposition qui se refuse à toute narration (quelle soit dans les mouvements qui raconteraient un récit/une histoire ou qui provoqueraient une émotion qui « raconte » [la peur, le bonheur...]).
Alors on peut s'échapper : une attention particulière, singulière est donc demandée.
J'arrête là pour ne pas sauter les étapes et rester plutôt dans les « sentiments ».

Le plaisir – beaucoup – lié à la générosité de la danseuse, de sa proposition, de ses gestes qui souvent me rappelle l'enfance (les petits sots).
L'application de l'enfance à exécuter un mouvement voire un enchaînement de danse – une application qui n'est pas liée à une maîtrise du mouvement (même si ici évidemment il y a une très grande maîtrise). Et c'est là je crois la générosité de la danseuse – c'est l'écart proposé par rapport au mouvement virtuose et pourtant offert dans une très grande concentration, application, rigueur et simplicité.

Parce qu'il ne raconte rien d'autre (a priori) que ce qu'il montre à voir, le solo me laisse mon entière présence et responsabilité devant lui pour m'y faire une place et faire travailler mon histoire, mon imaginaire.
Je suis émue de cette place offerte.

C'est aussi en écrivant que je pense à ça, mais je ne suis pas capable d'écrire, de dire « ce que je sens » quand je vois, quand j'assiste (à) la proposition – ce n'est pas sans doute de l'ordre des mots.

« J'écris ce que je pense »

Il y a ce mouvement que je ne sais pas écrire, je crois elle avance avec des petits mouvements des pieds et des mains, des poignets – les mains se retrouvent à l'horizontal – elle le fait en avant et en arrière, je pense toujours à Michael Jackson.
J'adore toujours ce moment – je ne sais pas trop pourquoi.

Je crois elle joue sur des plaisirs simples du mouvement
Rouler en arrière et tomber sur le côté.
Sur la difficulté aussi – tenir debout avec un pied légèrement surélevé du sol.

La sensation ou le sentiment du corps
Du corps dans l'air dans l'espace
Sur l'humour du corps dans l'air dans l'espace
Et ce lien nommé de la pensée et du corps en mouvement, du muscle

Une position aussi sans doute assez volontaire de conscience du corps en mouvement dans l'air, l'espace

Autant que le corps il y a l'air le vide autour d'elle.

« L'imaginaire sollicité »

(Ce corps devant moi m'amène où ?)
à mon enfance. Quelques années de danse classique dont je n'ai aucun souvenir si ce n'est d'avoir découvert sur une photo quelques années plus tard, chez mes grands-parents, un spectacle de fin d'année. Alors que toutes les petites filles ont les bras ouverts vers le ciel, les miens sont refermés au-dessus de ma tête. J'avais un tutu blanc, tous les autres étaient bleus. Mais je suis très concentrée.

Y. Rainer m'invite à voir des mouvements que, sans doute, j'ai déjà faits ou que j'ai déjà vu faire dans des situations de tous les jours.
Elle me les montre hors contexte, bout à bout, sans cause ni finalité, mais je les reconnais, souvent je ris parce que je revois quand ça peut arriver, ce que l'on ressent quand on « fait ça », qui j'ai déjà vu faire ça...

Et cet acte de reconnaissance me ramène au commun, à l'en-commun (à l'espace public, communautaire). C'est le plaisir du jeu du mime, le plaisir d'identifier une manière de percevoir de l'autre et de s'y reconnaître. De partager avec l'autre, de vouloir partager.

ÉMILIE AUSSEL

Ce que je vois.

Des bras qui se balancent autour du ventre et du dos en relâchant au maximum.
Plus tard, les bras pivotent sur eux même alors que la danseuse pose son équilibre sur un pied puis sur l'autre.

Elle est de profil, sur la gauche du plateau, regarde au dehors. Son pied gauche pointe le sol et décrit des arcs de cercle en effectuant de petits rebonds sur le parquet à espaces réguliers. Elle fait quelque chose avec sa tête. Idem à droite.

Elle tend les deux bras loin devant elle et le corps se sert de cet élan pour changer d'axe. D'un coup, sa figure est orientée vers le plafond. Une seule et unique fois, son visage nous apparaît sous cet angle avec une forte présence du cou.

Son poing gauche en avant à hauteur du bas ventre, bras fixe. Le reste du corps en mouvement fait des sauts (comme des chevauchées enfantines).
Le corps s'abaisse et glisse sur le sol, sur une tranche puis elle se rassemble et se redresse.
Elle effectue une roulade arrière.

Souvent, elle écarte grandement les bras et fait pivoter son corps sur son bassin.
Des flexions sur les genoux, les bras parallèles au sol, tendus vers l'avant, battent l'air.

La fin est singulière. Le mouvement s'arrête : le corps se fige, le pied droit vers l'arrière, la pointe. Elle est de dos.



Ce que je sens

L'étirement continu du corps et la concentration (comme le donne à voir l'expression du visage) de la danseuse sont extrêmement présents. Ils induisent un sentiment de constance et de fluidité. L'élan du corps et la volonté d'occupation maximale de l'espace par d'incessants trajectoires évoquent une visée de l'amplitude, un déploiement. Disponibilité et aisance sont au service d'une attention particulière accordée aux détails des gestes, à une gestuelle du détail. Le jeu et la légèreté sont aussi des données essentielles de cette pièce, tout autant que la complexité et vivacité des enchaînements. Amusement de l'exercice.

L'état de corps et l'esprit de la danseuse me semblent pris dans une double dynamique entre densité et contrainte. Ce qui révèle un questionnement sur ce qu'est le mouvement, ce qu'il peut être et son ouverture possible.

Ce que je pense

Immédiatement, je pense à une écriture chorégraphique appartenant à une certaine époque, à quel-que chose de daté qui m'empêche en partie de saisir l'expression de cette pièce.

La fluidité, l'abondance me dérange. Il y a comme un trop plein, une continuité absolue qui manque à mon goût de rupture.

À la fois, il est difficile de critiquer, de rejeter une œuvre historique (non il ne s'agit pas d'un rejet). Néanmoins, je peux dire, avouer qu'au jour d'aujourd'hui je ne ressens pas d'affinité particulière avec celle-ci.

The Mind is a Muscle. Ce titre serait très juste, très beau. Être en activité, l'activité de penser émettre une pensée. Penser l'espace, l'espacement des membres, l'espace de son corps dans un lieu donné. Une idée de la mesure, peut-être.

Dans quelle mesure émettre un commentaire. Ou plutôt dans quelle mesure ceci est un commentaire. Autre chose. Cette captation me rappelle les vidéos de Bruce Nauman. Celles où il explore l'espace de son atelier, où il s'attache à une pure présence du corps de l'artiste dans l'atelier. Il se livre à un répétition absurde du geste, d'un trajet. Répétition qui vide l'action de signification particulière mais d'où se dégage un ressassement burlesque et une extrême présence du corps. Je me sens plus proche de ce travail-là.

La difficulté est pour moi d'écrire sur une pièce qui a priori ne me touchait pas mais qui à force de la regarder, de l'épuiser et m'épuise et m'intrigue sans que je ne puisse entrer au dedans. N'est-ce pas la volonté de ce type de pièce que de distancier le spectateur ?

Je voudrais être fascinée. L'aridité composite des mouvements et de l'espace de jeu évacuent toute fictionnalité où presque. C'est ceci qui me manque.

Ce que j'imagine.

Une enfant sautille dans les bois. Elle tient son chien en laisse mais rêve plutôt d'un poney. Elle n'hésite pas, ne pouvant plus attendre qu'on la conduise au cente équestre, elle enjambe Michael et trotte. Michael est le nom du chien, hommage à son chanteur favori, non pas Georges mais Michael. Elle adore immiter Michael, pas le chien, l'artiste bien-sûr. Michael le chien s'agite, se débat. Elle est un peu lourde la petite. Yvonne bon-dit et se dégage de Michael. Ils continuent leur promenade.

Quelques années plus tard, Yvonne revient dans ce bois. Elle est seule. Michael est décédé. « Il s'est envolé de la terrasse de l'appartement. » C'est ce qu'à dit maman.

Elle ne la croit pas et suspecte plutôt son frère qui avait à l'époque un doute quant à la densité de l'air. Il a très certainement balancé Michael, persuadé qu'il flotterait.

Yvonne est aujourd'hui funambule. Elle pratique la marche à cloche-pied et assez souvent la posture du flamand rose.

Depuis que Michael est mort, il y a presque huit ans, elle porte son visage au ciel. Elle ne sait pas vraiment pourquoi. Une manière de s'extraire de la terre peut-être, la figure contre le ciel. Elle marche, tâte le sol sur lequel elle a tant de fois gambadé, trotiné, roulé enfant. Elle reconnaît certains arbres.

D'un coup, un insecte vient se nicher dans le creux de son oreille. Affolée, Yvonne se penche, secoue sa tête, ses mains battent l'air et ses cheveux bouclés. Elle n'entend plus rien. Elle croit qu'elle crie mais elle n'entend plus rien. La bête s'échappe enfin. Elle frissonne des orifices. Elle éternue. Elle regarde le ciel, ça la calme. Mais reprise de tremblement, elle opte pour le poirier. Secret de funambule : faire le poirier détend les muscles, l'esprit et permet au corps d'avoir une plus pure sensation de l'espace.

DOMINIQUE GILLIOT

1) ce que je vois

Je vois une femme (maintenant je sais que c'est Yvonne Rainer) vêtue simplement d'un t-shirt sans manche noir et d'un pantalon un peu court, noir aussi, qui effectue une série de mouvements visiblement préalablement chorégraphiés dans une pièce dont je ne vois pas les limites latérales ni le plafond, mais dont le sol est un parquet (type salle de danse) et dont le mur du fond semble être recouvert d'une toile blanche ou de couleur claire.

Elle commence par quelques rotations des bras vers le bas puis elle effectue un demi-tour qui fait qu'elle tourne maintenant le dos à la caméra, donc à moi, qui suis spectatrice de la captation ainsi effectuée. J'évalue la durée à six ou sept minutes. Pendant le temps du solo, elle se déplace graduellement vers la gauche. De l'écran, je veux

dire, je parle encore du point de vue du spectateur. Elle effectue aussi entre autres une série de petits pas et passe par le sol un peu avant la fin.

2) ce que je sens

Vaguement, j'ai envie de danser aussi.

Là moins, mais je sais que ça m'a fait rire, la première fois. Et souris la deuxième.

Je remarque l'absence de bande son, je suppose que ça me manque.

Je sens poindre un début de familiarité, pas encore à prévoir le pas suivant, mais disons le confort visuel du déjà-vu, quand même.

3) ce que je pense

D'abord je me demande pourquoi ça s'appelle *Trio A*, sous titre «the mind is a muscle». C'est vrai qu'une suite de mouvements, petits mouvements, mouvements modestes, non hiérarchisés, ça pourrait être une bonne description d'une activité de l'esprit, qu'on viendrait solliciter comme un muscle. Je peux penser Yvonne Rainer et faire pipi dans la même seconde, par exemple. Ca m'est arrivé tout à l'heure. Yvonne Rainer. Faire pipi. Yvonne Rainer. Et aux toilettes, je pensais à Yvonne Rainer. Je me disais : «Yvonne Rainer cherche pas la virtuosité». À la rigueur je pourrais lire ses mouvements comme une espèce d'alphabet inconnu. Une suite de phonèmes qui pourrait venir former des mots qui à leur tour et mis bout à bout formeraient des phrases. Je pourrais penser comme ça, et c'est fascinant de regarder l'inintelligible, des fois. D'une certaine manière on peut toujours y déceler des choses. J'ai pas les armes, mais je peux déduire des formes dans les nuages quand même. J'avoue mon incurie. Je me sens déjà à moitié pardonnée.

Ça doit être une danse qui se pense puisqu'elle n'est pas tout à fait dansée, ou dansée a minima, on peut supposer que la pensée comblera les lacunes et les hésitations. D'ailleurs la pensée aussi, c'est hésitant, à la limite ça vient déjà s'affirmer dans une parole, bizarrement. Deux fois plus dans un écrit.

4).....

Moi, ça m'a tout de suite plu, Yvonne Rainer. Yvonne Rainer. C'est l'association du prénom vieille France, et du nom à consonance exotico-germanique. Ça ferait un chouette nom de groupe électro minimale teutonne. Mais si ils étaient programmés à Beaubourg, ça brouillerait les pistes, forcément, ils pourraient pas jouer à Beaubourg. Yvonne, c'est le prénom de la femme du général de Gaulle, je crois ; « raï » comme la musique et ça retombe « ner ». Rai-ner. Yvonne Rainer. Tu peux te la jouer à la James Bond avec un nom comme ça « My name is Rainer. Yvonne Rainer ». C'est un nom de héros. Genre Fraction Armée Rouge. Romantique et Révolutionnaire. Complètement anachronique. Yvonne Rainer. Yvonerainer tout collé. J'aime beaucoup ce que ça fait Yvonne Rainer, dans la bouche quand tu prononces, pis c'est très

européen comme façon de s'appeler. Mais peut-être qu'elle est américaine. Et alors ? Si c'est pas du dernier chic d'être américain et de porter un nom conceptuellement européen ??? Moi, je trouve. Yvonne Rainer, c'est du dernier chic. Il y a des leçons à tirer des sonorités de « Yvonne Rainer ». Le fait est que je ne l'ai vue danser que privée de son. Alors je me répète son nom, Yvonne Rainer, pendant que je la vois danser. Yvonne Rainer. Yvonne Rainer. Yvonne Rainer. Yvonne Rainer. Yvonne Rainer. Mais tandis que je me répète son nom, Yvonne Rainer danse comme si elle en avait rien à foutre de comment elle s'appelle. Yvonne Rainer danse comme si elle en avait rien à foutre d'être en train de danser. Yvonne Rainer danse comme si elle en avait rien à foutre de faire un joli-danser, et moi, je suis assez d'accord avec Yvonne Rainer sur ce point. Et puis «Yvonne Rainer», ça sonne putain de bien. Et moi, j'aime beaucoup «Yvonne Rainer», même si je sais que ça passera jamais à Beaubourg, je veux dire le groupe d'electro minimale allemande qui n'existe pas, pour l'instant, enfin je crois. Alors qu'Yvonne Rainer la chorégraphe, oui, elle existe enfin c'est ce qu'on dit. Yvonne Rainer a prouvé son existence à des gens plein de fois, en dansant. Au point que moi, qui aurait sûrement jamais entendu parler de cette Yvonne Rainer-là autrement, j'envisagerais presque de monter un groupe d'electro minimale allemande qui s'appellerait comme ça, Yvonne Rainer. Yvonne Rainer n'a pas dansé pour prouver son existence à des gens. Ni pour que je fasse un groupe à son nom. Quoique. Yvonne Rainer...

FLORENT DELVAL

1) ce que je vois

Une femme d'une trentaine d'années se tient seule dans une espace vide, scène ou studio de danse. Elle porte un habit qui ne présente pas de réel signe distinctif. Il s'agit d'un habit du genre de ceux qu'on peut trouver dans ce genre de contexte, il est pratique et adapté à la situation, tout comme ses chaussures ou ses chaussons. Ses cheveux sont attachés pour lui dégager le visage. L'espace fait peut-être dix mètres de large pour une profondeur un peu moindre. Le fond et le sol sont unis, voire uniformisé par des revêtements spé-ciaux. Aucun objet ou obstacle ne vient interférer dans ses déplacements, l'espace est entièrement ouvert. Elle en explorera la surface et le volume selon des trajectoires, qui, a priori ne sont pas méthodiques. Son positionnement dans l'espace ne semble pas influencer sur l'exécution de la danse qui garde une qualité égale en permanence. Elle exécute des mouvements simples, sans témoigner d'une affection particulière. Le visage n'est pas figé mais garde la même expression durant l'exécution de la pièce. Il est neutre, c'est à dire qu'il ne laisse pas transparaître quelque sentiment

sans pour autant être hiératique. Démarrant de profil, elle semble ne livrer son visage au specta-teur que fortuitement, bien que le travail du regard soit important. La relation avec le specta-teur ne semble dictée que par la contingence de l'exécution d'une danse qui elle change sans cesse d'orientation.

2) C'est un corps qui se déforme sans cesse. Il n'est plus une forme mais une multitude qui s'inscrit dans les postures des photogrammes qui se suivent. C'est une dynamique de contraires, une circulation, centrifuge ou centripète. C'est un flux. Mais est-ce le flux du mouvement sculptant le corps, du corps sculptant l'espace, les deux à la fois... C'est en tout cas une affaire de marque, de trace qui vien-nent entacher cette construction précaire, instable qui se construit et s'écroule sans cesse.

Différentes tactiques et stratagèmes s'ouvrent à l'interprète : il faut s'immiscer, s'encastrer, plon-ger pour ensuite tout aussitôt s'extraire, frôler, éviter, ouvrir, s'engluer... Les interstices se mul-tiplient comme autant d'invitations à l'explora-tion, celle qui a lieu maintenant, ici, mais aussi avant et là, ou là-bas. Explorer à l'intransitif. Laisser une trace dans cette matière qui ne marque pas, où rien ne s'imprime, c'est peut-être là tout l'enjeu. Une sorte de défi à l'absurdité, une manière d'être au monde. L'éclatement du corps comme posture critique face à l'impossibilité de dire. Le corps se contredit; il dit contre le dire... Il faut multiplier les sens de manière jubilatoire sans verser dans le tragique, pour travailler le sens, les sens en profondeur. Sens comme direc-tion, perception et signification bien entendu.

3)

Le solo d'Yvonne Rainer est une corde tendue entre deux extrêmes, vibrant en permanence, mais aussi prête à se rompre. Cette vibration n'est pas tant produite par le mouvement incessant, que par la multiplicité des formes et leur collision. Une à une elles s'emboîtent, s'imbriquent, s'emboutis-sent. Sans silence, sans pause. Aucun moment n'existe pour lui-même, comme amputé de son début ou de sa fin. Flux de conscience the mind is a muscle. C'est un collage, mais un collage assez grossier dont on n'aurait pas pris le soin d'effacer les raccords, les traces, dont on n'aurait pas lissé d'un doigt précautionneux les quelques aspérités, les fragments qui se superposaient mal.

Les attentes sont déjouées, cette forme est particu-lièrement déceptive. Comment la décrire? Elle n'utilise pas la ligne droite de la narration, de la succession. Mais elle n'est pas non plus construite selon une perspective qui attirerait le regard sur un point stable et précis. Car la danse est ici construite selon un agencement de vecteurs contradictoires. Le mouvement génère sans cesse l'asymétrie. Mais le travail du regard est sur ce point particu-lièrement significatif. Il permet de créer un espace autre, proche ou lointain mais qui de toute

manière n'est jamais l'espace où s'inscrit le reste du corps. Il imprime des dynamiques et des direc-tions toujours divergentes. Si le corps avance, décidé, le regard, porté par la tête vacille, vibronne. Si le regard s'ancre dans l'espace, le corps fait volte face. Yvonne Rainer semble parfois tester les limi-tes de cette dissociation jusqu'à frôler le déséqui-libre, peut-être l'étourdissement.

Il s'agit de s'inventer des contraintes dans cet espace hors du monde, littéralement abstrait, au sens premier, hors de... hors du monde car sans aspérité, sans relief. Ce corps est alors à cette image, coupé de tout lien avec l'objet par exem-ple. C'est un corps absolu qui n'existe que par et pour lui-même. Toutefois un corps n'est jamais abstrait, un corps n'est pas une couleur ou une forme, il reste toujours une figure, indéniablement. C'est un corps impossible et pourtant tout à fait concret; un corps théorique mais qui éprouve pleinement.

4)

Courir après son corps, tandis que celui-ci s'en-fuit. Tournoyer en s'éparpillant, en laissant ça et là ses organes comme autant d'offrandes à des rites dont on ne sait plus le sens. Les refaire tous en même temps, au même instant, le plus consciencieusement du monde, jusqu'à ce que le ver-nis monochrome se craquèle. Comme autant de fragments de miroir qui s'irisent. Une surface incrustée. La lumière est piégée, voyage de l'un à l'autre de ces éclats, tous réfléchissent en même temps. The mind is a muscle.

S'emmêler dans sa propre trace, pour y emmêler le regard. Se défaire, s'ouvrir, pour resserrer plus encore le nœud, un nœud dont on ne sait plus ce qu'il attache, ce qu'il retient. Qu'en retient-on? Quand cela a-t-il commencé, au juste? Ça nous échappe. Ça nous glisse entre les mains. Ça s'écoule. Ça s'écoute, mais rien d'autre que le silence en expansion. Toujours, et encore recom-mencer, et pourtant le silence. Le mouvement sans écho. Le mouvement qui ne produit qu'une petite mousse, légère. Des bulles qui s'épousent, s'imbri-quent. L'écran devient de plus en plus blanc, à mesure qu'il devient plus vaste. Il a l'étendue de ces paysages désertiques où les aspérités trop fines et trop nombreuses semblent ne laisser à l'œil aucun recours.

Tout ça c'est moi qui l'ai fait. Je peux en ramasser les bribes, les copeaux, les scories, mais il y aura toujours au sol cette trace, visqueuse.

À PROPOS DE *Angst* (1962) DE DORE HOYER



Elle ressemble à Brigitte Fontaine, période cheveux courts. Même coiffure, même carrure.

Je pense qu’elle danse pour un événement important. C’est pour sa mère, atteinte d’un cancer en phase terminale qu’elle s’exécute aujourd’hui. Elle ne doit pas la décevoir. L’angoisse, elle sait ce que c’est et son corps frêle et nerveux est bien adapté pour illustrer ce genre de sensation.

Et quand elle sent le titre en surimpression se graver sur son buste, elle se dit qu’elle pourrait s’arrêter là et en faire un tableau très beau. Mais tout à coup, elle sent monter en elle une onde de puissance qui la traverse toute entière. Des pieds jusqu’au sommet du crâne. Du bout de l’ongle du majeur de la main droite au bout de l’ongle du majeur de la main gauche. Submergée par une aura mystique, elle est littéralement envahie par une force qui la dépasse et la dirige.

Les bras levés regardent le ciel. Elle écarte les doigts à s’en décrocher les phalanges. Tout est tension. Pour supplier, il faut s’en donner la peine. Les jambes sont des griffes qui agressent le sol et les bras tendus embrassent l’invisible. Tout à coup elle se désolidarise. Ses pieds qui martèlent exigent la fuite tandis que le buste et la tête ne savent plus où aller.

Je me vois enfant. Au cirque, quand la blonde pulpeuse est contrainte à entrer dans le caisson magique. Le prestidigitateur pousse les caisses et sa tête part à gauche tandis que ses bras partent vers la droite. La dame est en morceau. Je pleure. Romain me console. Il me dit qu’il y a un truc. Peut-être plusieurs blondes cachées dans les caisses ou quelque chose comme ça.

Là, je ne vois pas le truc.

Je ne pleure pas mais je sais qu’une fois la lumière éteinte les jambes de Dore Hoyer courent à toute vitesse dans un coin laissant son buste décapité, infirme, au milieu de la scène. Grise. Infinie.

DOMINIQUE GILLIOT

Et maintenant. Angoisse. Qui n’est pas un film de Jacques Tourneur période hollywoodienne comme son nom ne l’indique pas. Angoisse. Peur sur la ville. Tu vas te faire du pas bon sang et des cheveux blancs en commençant par la racine. Le cheveu blanc pousse par le milieu. La peur du cheveu blanc pousse par le milieu. La peur par le centre vers les extrémités, comme la centrifugeuse des 400 coups. Plaqué au bord, t’as trop les boules, tu cherches refuge asile placebo contre l’angoisse qui part du centre, du ventre donc, qui irradie. Une peur qui se sue par les pores de la peau. La peur par les pores, mais pas évacuée, car autogénératrice, une jolie petite mécanique bien huilée et qui tourne en circuit fermé. La peur qui part du ventre,



qui se regarde le nombril, qui aime pas son nombril, parce que son nombril lui fait peur. Quelque chose que t’as pas connu, lâcher la proie pour l’ombre. Et justement, me voila à regarder son ombre qui se divise en trois parfois en quatre selon l’angle. Qui fait écho à la masse sombre du début, qu’était un vrai corps, avec quelqu’un dedans. Quelqu’un qu’avait peur. Quelqu’un qu’avait peut-être peur de son ombre. De son ombre ou de son nombril, va savoir.

FLORENT DELVAL

Une lumière diffuse éclaire en contre-jour une forme noire, une forme qui n’est pas encore humaine, mais qui est en mouvement. Elle s’ouvre par en-dessous, se déplie. S’agirait-il d’un effet d’optique? Elle semble portée par une masse organique fluctuante et insaisissable. Ses jambes, en fait ce sont ses jambes, animent les pans de sa robe qui modèlent l’espace et son corps. C’est le vieil effet Loie Fuller. Un dispositif très simple qui génère des volutes envoûtantes. Cela requiert une maîtrise indispensable sinon c’est la danse orientale la plus toc. Pourtant il y a quelque chose de ça, de la danse festive, de la danse qui jubile. Un rituel certes mais pas macabre. Peut-être ces réjouissances servent-elles à faire taire l’angoisse ? L’angoisse est un sentiment assez contradictoire après tout. Une peur qui n’a pas de lieu d’être, qu’on sait absurde. On se recroqueville, le monde devient hors d’atteinte. Pourtant à force de s’écouter on y prend une place démesurée. Entre la contraction catatonique et l’ouverture hystérique du corps. C’est ce qui fait tourner en rond, comme un automate, dans un périmètre qui excède à peine la sphère du corps et pourtant il y a cette irrésistible envie de scruter le ciel. L’intérieur, l’extérieur, l’ouvert, le fermé, tout cela est très binaire finalement et tourne autour d’un même point. C’est la percussion qui crépite, qui scande, qui saccade tandis que la cymbale, le crash s’étend, résonne. Le costume est ainsi fait. Le pantalon est vaporeux, léger, sans cesse en mouvement; le haut du corps est gainé par une espèce de bure, un tube qui restreint. Les cheveux sont attachés, dissimulés, aucune ondulation ne serait tolérée. Une rigueur monacale.

Le corps semble dans un premier temps asexué. Un corps plutôt fin, élané mais qui pourrait être celui d’un homme sec, nerveux. Un danseur de butô. Puis on voit la forme de ses seins. Ceux-ci sont sûrement comprimés par des bandages, effacés. Ce n’est pas tant un corps qu’une silhouette. C’est une époque où l’on veut encore représenter des types, des essences... C’est plein d’histoires, plein de sens, mais qui se veulent universels. On gomme tout ce qui dépasse le corps est une toile vierge. C’est le corps d’un personnage, pas celui d’un être humain. Un personnage sans attribut, une poupée de chiffon. C’est un diable qui jaillit



d’une boîte, qui se déplie soudainement. Un tour de passe-passe, d’une position d’arche, elle se déploie, embrasse l’espace, mais impossible de jouir de cet instant qui se transforme à nouveau en une déambulation mécanique. C’est l’automate du Casanova de Fellini.

L’histoire est toute tracée elle va de A à B. C’est la sempiternelle ligne droite. Du début à la fin, de la naissance à la mort, pas trop de surprises.

À PROPOS DE *Sorry, Do The Tour* (2001) DE MARCO BERRETTINI/ *MELK PROD.

JULIE DARRIBERE

On va constituer un groupe! Et puis ce sera comme une audition, tu donneras le meilleur de toi même. Tu seras à 100%, 200, puis plus si tu peux. Tes failles... on ne les verra pas tant l’ensemble de tes prestations sera convainquant. Il ne s’agit pas de vaciller, tu es belle, tu es beau aussi, tu as oublié de douter... tant mieux. Ne t’arrête pas tant que tu n’en as pas assez! Tu es recouvert de paillettes, ton brushing découpe l’espace, tu es surélevée, ça brille, tu claques! ... Fais-en bon usage. Liquide, tu flottes. Ils ne te flasheront pas! Non, ils ne te flasheront pas.

Il y a une annonce dans la salle avant d’éteindre toutes les lumières, recueillement pré-opératoire : «Pour le confort des artistes, nous vous prions d’éteindre vos téléphones portables, nous vous rappelons que les photographies avec flash ne sont pas autorisées, qu’il est interdit de fumer dans l’enceinte... merci et bonne représentation.» Je suis tellement excitée et je ne peux plus le cacher. Tu n’es plus toi-même, peut-être en as-tu déjà rêvé?

Tu me gifles, je suis surprise, cela bourdonne dans ma tête durant quelques secondes, ta gifle était puissante. Te la rendre à l’identique ou bien, feindre la décontraction, te regarder droit dans les yeux : je suis désolée, désolée de ton geste, de ne pouvoir te le rendre... Pourquoi n’irais-je pas plutôt gifler la blonde ou le mec à lunettes?

À défaut d’avoir un studio de danse pour m’entraîner (danser dans les conditions parquet/miroir, celles d’un vrai danseur, au bout du compte cela donne sans doute de bonnes finitions), j’ai pendant un temps envisagé de considérer la Loco ou le Pulp comme terrain d’expérimentation : musique, lumière, public... partenaire(s). «Mark Tompkins l’a fait avant toi!». C’est vrai ça décoince, faire n’importe quoi, en soit, ça a une certaine valeur. Il y a quelque chose de fascinant dans le fait de porter une idée simple, une forme identifiable et commune, à rendre une banalité spectaculaire.

Je me rappelle d’une de tes propositions : «Il faut sauver le spectacle!»... Tu nous expliques : «Vous disposez d’une heure trente, vous êtes un groupe, vous le sauvez donc ensemble.» Nous? On te regarde, un peu sonnés, feignant presque de n’avoir rien entendu, on attend que tu nous précises ce que tu entends par «sauver le spectacle», mais tu n’entends rien de précis. Tu ne souhaites pas tant nous amener à nous questionner sur la danse, mais plus sur ce qu’elle produit, ses effets, ses secrets. J’ai depuis un peu oublié l’idée de mouvement. Marco! Il est interdit de fumer dans le studio! Tu bascules dans la danse.



Bruno, tu es d’office sur la touche. Il faut bien que quelqu’un soit désigné pour incarner l’arbitre, le rodie, notre concours n’est pas total sans jury. On danse, on veut bien continuer. Mais si on nous regarde, on veut être observés. À la dérobée, même dans l’obscurité, je vois bien que tu ne décolles plus les yeux de mon bassin. Te soucier de ton look? Tu ne sais de toute manière plus très bien dans quelle époque tu vis. Ton corps... moderne... ta tête me fait penser à celle d’un acteur porno des années 80.

Tu es éliminé.

DOMINIQUE GILLIOT

Fat Bass. Pas de disco sans fat bass et rythmique imparable. Poum Tchak Poum Poum Tchak. Du groove au son grave. Fat Bass, quoi, c’est ça le secret pour faire danser 79. Tu prends une chemise western cintrée pour faire ressortir le muscle, que le muscle saille. Une chemise western de couleur sombre, aux rabats soulignés de blanc, avec des boutons nacrés, et tu colles des paillettes dans le dos, et un peu devant, et ben c’est ça le disco. Kitsch et robuste. Bubble gum.

«I love to love you baby», le tube disco. Italo-disco on disait à cause de Giorgio Moroder, le producteur. Fallait qu’il se dégote une Donna Summer en Allemagne, une Black à la voix en or pour lui sussurer pendant dix sept bonnes minutes «I love to love you baby» entrecoupé de soupirs évocateurs. C’est ça le disco. Italien et allemand, ça c’est disco.

Marco Berrettini, donc, disco. «I love to love you baby», c’est disco, c’est direct, c’est donc disco. Dire «j’aime faire l’amour avec toi», c’est disco. Le sexe c’est disco. John Travolta double disco disco. L’hyper maculinité maniérée, c’est disco, l’hyper féminité maniérée, bingo, c’est disco. Too much c’est disco. Never enough, c’est disco. Se passer la langue sur les lèvres, trop disco. Le disco, c’est ce qu’on fait pour montrer à quel point on est un bon coup potentiel. Le disco, c’est ce qu’on fait en 79 pour pas rentrer tout seul. Le disco, c’est la danse du coup d’un soir par excellence.

C’est à ce point léger le disco, le disco c’est fait pour coucher. Mais Marco Berrettini ne couche pas. Marco Berrettini n’est pas un garçon facile. Marco Berrettini, comme tant d’autres, danse disco pour compenser le manque de libido.

Keep going baby. I love to love you. I can’t get enough of your lovin’. Lyrics disco. Don’t stop till you get enough. Michael Jackson 81, smoking bien ajusté, manches



Marco Berrettini, danseur disco, dans une audition.

retrouées pour faire plus cool, plus africain-américain. Le disco, c’est black, c’est une musique de black récupérée par les blancs, encore une. Pense à Travolta. Smoking blanc, chemise noire. Blanc dessus, black dessous.

Alors Marco Berrettini vire tout au rose. Bubble Gum. Léger. Léger. Disco. Hips swinging. Disco Queen. Hédonisme que multiplie dix, que multiplie cent. L’hédonisme c’est disco. Dyonisos, c’est disco.

Mais les couples qui se séparent, c’est pas disco, car dans le disco, les couples se foutent de se séparer, le partenaire suivant n’est jamais bien loin de toutes façons… Les couples qui se séparent, c’est pas disco, donc, sauf si ils le font en se balançant des lyrics disco, tu vois « Don’t leave me this way », « I never can say goodbye », « We can make it ». Le plaisir c’est disco. La douleur c’est pas disco, donc se gifler en série, c’est pas disco ? Mais si, c’est du rythme : clap clap, caisse claire, « sorry, I’m so sorry » : lyrics. On pourrait danser disco en se disant que vraiment on est désolé, tellement il y a peu de différences entre se gifler et frapper dans ses mains, et on pourrait en faire un mouvement disco. Et oui…

styliner la douleur, dans une attitude disco : en faire un avant goût de plaisir à venir, le whipping chez Marco Berrettini. Un gimmick, comme le doigt tendu, bras levé, posture disco par excellence, John Travolta dépossédé.

Car il y a le gimmick disco, le répertoire de pas/mouvements dansés hyper reconnaissable qui crée d’emblée cet espace de reconnaissance, le lieu commun pour les danseurs disco : la piste de danse. Haut lieu disco. La discothèque, le bar, la piste de danse.

« Tu viens souvent ici? », « On danse? », « T’es seul/e? », ça devait pas sonner si ridicule que ça en 79. Ça se disait. On rentrait pas tout seul. On allait à la discothèque pour danser disco et pas rentrer seul. C’était pas disco de rentrer seul.

Peu importait que la boîte s’appelle l’Œuf Dur et qu’on crée des mythes miniatures autour de la boule disco pour se demander 25 ans après ce qui venait en premier : la boule (disco) ou l’œuf (dur). Peu importait que le disc-jockey se fasse virer parce qu’on le soupçonnait d’avoir volé la boule à facettes miraculeuse qui finissait jamais en cendres malgré les incendies successifs et dans laquelle, en y regardant de plus près, on pouvait voir l’image de Donna Summer.

Jean Travel, le disc jockey finissait au chômage, et ça c’est pas disco. Le chômage c’est pas disco. Le sida, c’est pas disco. Le disco 79 est mort du sida. Le disco ne passera donc pas par moi. Et je me risquerais pas à balancer mes passes disco, par peur de rentrer seule, pour avoir trop ostensiblement imité la disco queen que je ne suis pas. Restent les impressions disco, les sous-vêtements rouges, les chemises à jabot couleur anis, les tables de pique-nique chromées, les rollers, le patte d’eph’ moulé juste à la bonne taille, un vague parfum de



Les danseurs disco dans une audition.

séduction cheap, du sexe à trois balles, une certaine frustration adolescente de jamais être là où et quand il faudrait pour choper le groove qui mène tout droit à la chambre en minimisant les discours pré-opératoires… Une belle grosse basse… Une fat bass, quoi.

Marco Berrettini, danseur disco, dans une audition.

Ava Carrere

Le disco produit un corps complexe. *I am what I am. I loveto love*. Berrettini fige un corps disco, bras tendu, doigt pointé, et récite sans musique les paroles d’une chanson : *I am what I am. Iloveto love*. Les paroles simplissimes, extraites de leur contexte rythmique et mélodique, prennent des intonations philosophiques. *I love to love. A rose is a rose. I am what I am*. Gertrude Stein enflamme le dance-floor. Le corps disco immobile pointe sans commenter, figé dans son envie de montrer la rose sans la trahir.

You make me feel my life for real, le danseur de disco serait donc en quête d’un réel sans fard.

Mais les corps se remettent en mouvement.

Et merde. Voilà le danseur disco qui bouge son bras et balaie l’espace, il montre là, là, là et là, puis il désigne l’ensemble de ce qu’il voit d’un mouvement circulaire. Il tend son bras, puis son doigt, vers le plus loin qu’il peut atteindre, trace un périmètre, une projection. C’est tout sauf une quête d’objectivité.

Could it be that it's just an illusion? Putting me back in all this confusion.

Tous les danseurs portent des numéros dans le dos. Ce ne sont pas des matricules ou des codes barres, ce sont leurs numéros de candidats à une audition.

Berrettini a décidé que sa pièce aurait la forme d’une audition, c’est pratique, ça évite de s’investir dans les personnages et ça limite les intrigues, mais surtout, ça permet du mouvement, des enchaînements rapides, et un peu d’autorité. Après cela, Berrettini a également décidé de décliner le poste de sélectionneur et de l’offrir à Bruno. Berrettini danse le disco.

Bruno ne porte pas de numéro, Mais Berrettini, oui. On sait que Bruno s’appelle Bruno parce que c’est écrit dans son dos.

Berrettini participe en tant que figurant au monde disco qu’il a construit. Berrettini a des affinités avec la boule à facettes, qui diffracte la lumière et la fait varier infiniment. Comme le danseur disco avec son doigt, la boule à facettes projette son point de vue. Elle a sur le danseur l’avantage de produire une infinité d’images. Berrettini est à la fois danseur et boule à facettes.

Dans le monde disco de Berrettini, il arrive que pleuvent les gifles, rythmant une violence illogique ; le gifleur gifle pour le seul privilège de pouvoir s’excuser, privilège dont le giflé s’empare aussitôt. Paf.

Cifleur : I’m sorry.

Ciflé : No, I’m sorry.

Un véritable circuit, un flux de coups mêlé à un flux



Les danseurs disco dans une audition.

d’excuses, sans grande corrélation, on gifle, on s’excuse, on s’excuse, on gifle en regardant ailleurs, on gifle quelqu’un et on présente ses excuses à quelqu’un d’autre. Les signes de la violence sont emmêlés, sans queues ni têtes, plus de causes, ni d’effets, reste le plaisir du pur geste. Le geste de gifler. Le geste/parole de s’excuser. Et on diffracte. Dans une nouvelle de Philip K. Dick, un homme s’aperçoit qu’il est un androïde et que toute sa vie est réglée par un papier à musique qui lui traverse le ventre. Il décide alors, juste pour voir, de boucher quelques trous dans la partition. Un vol de mouettes traverse alors la pièce.

Berrettini, sur son papier à musique disco, bouche quelques trous et fait apparaître au beau milieu d’une chorégraphie contemporaine disco une dizaine de petits rats de l’Opéra. Celles-ci s’emparent d’un danseur disco qui, lui, était plutôt parti pour boire un cocktail. Mais les petites filles en tutus préfèrent un pique-nique. Un duel s’en suit.

- Cocktail!
- Pique-nique!
- COCKTAIL!
- Piiiiique-niiiiique!

Les petites filles gagnent, on déplie la table de pique-nique, mais quand même pas sur le dance-floor.

Les tutus s’installent auprès du danseur. Au loin, quelqu’un sifflete le *Lac des Cygnes*. Le danseur propose aux petits rats : « Venez, on va mourir pour mes amis. » Les tutus envahissent le dance-floor et dansent rapidement la mort du cygne. Elles s’écrasent sur le dance-floor disco comme des mouchérons sur un pare-brise.

La présence des rats-cygnes-mouchérons-petites-filles produit sur le dance-floor le même effet qu’un vol groupé de mouettes dans un living. Un motif ou un virus.

Les motifs rejoignent la table de pique-nique et le danseur leur raconte l’histoire de cette boîte de nuit qui s’appelait l’Œuf dur. Peu à peu, les danseurs disco remplacent les petits rats qui partent s’exercer à être de bons motifs (mais quand même pas sur le dance-floor). Les danseurs écoutent le conte en chahutant. Ils ont un peu rajeuni, ils ne sont plus très disco. Quand ils posent des questions, leur voix est ridicule, tellement fluette et métallique qu’on ne saisit que leurs intonations. Sans cesse, ils interrompent le conteur, et comme on ne comprend pas ce qu’ils demandent, ils deviennent pure interruption, brisures de rythme.

Mais la disco reprend, les candidats redeviennent des candidats et poursuivent leur audition.

Les corps se remettent à pointer, à circonscrire, à onduler.

Quand la disco s’éteint, les corps disco, privés de leur rythme constitutif, tentent de retenir la boule à facettes.



Les danseurs disco dans une audition.

GABRIEL DESPLANQUE

Une boule disco en mousse posée sur une scène rose. Un homme entre et shoote.

La musique démarre. Gémissement et voix sexy qui susurrent sur un rythme disco.

Une blonde, c’est Farah Fawcett, encore inconnue, moulée dans une combinaison en lycra. Elle exécute une danse langoureuse, take a pose. Sa danse est ponctuée par des arrêts où l’on reconnaît parfaitement la silhouette fantasmatique de la future « drôle de dame ». Petite vaguelette qui rompt l’harmonie parfaite de son brushing laissant apparaître ses petites oreilles qu’elle vient tout juste de se faire recoller. Chute de reins et fessier en arrière. Jonchée sur d’improbables talons, elle est prête à conquérir le monde.

Peut-être un bar à Call girl.

Ce n’est pas Farah Fawcett mais Fara Pawpière. La ressemblance est à s’y méprendre. Fara servait de doublure à Farah quand une scène était un peu trop périlleuse et qu’elle risquait d’abîmer sa splendide chevelure qui faisait tant d’envieuses. Il lui est même souvent arrivé de signer des autographes et a déjà provoqué une émeute dans un centre commercial.

Mais, depuis deux ans, Farah est envahie par une quête mystique et est partie rééquilibrer ses charcras dans une ferme new-age près de San Francisco. Fara n’a donc plus de travail et pour payer ses cours d’actrice, méthode transcendo-génitale, elle fait la call-girl pour trois dollars six cents. Son rêve à elle c’est d’être la version décolorée de Pam Crier, son actrice fétiche, la féline à gros nénés des films de Black Exploitation.

Fara se dit justement à ce moment-même qu’elle ne dispose pas de gros nénés et que ça risque d’être un handicap important dans la suite de sa carrière. Fatale erreur, Fara est incapable de penser à deux choses à la fois et la pensée de cette belle paire de nénés qu’elle ne possède pas lui fait perdre l’équilibre et l’assurance qu’elle arborait jusque-là la quitte.

Une voix autoritaire vient d’interrompre la danse langoureuse.

« Numéro 25 » dit la voix.

Non.

Ce n’est pas un bar à call girl.

C’est en fait un lieu de casting pour le recrutement des figurants d’un film que l’on tourne le mois prochain. Il s’agit de Saturday Night Fever, un film dont la toile de fond est le monde du disco. La tension est extrême et chaque participant est déterminé à remporter la course.

Fara quitte la scène et quand elle se retourne on voit qu’elle porte un chiffre dans le dos. Numéro 38. Le numéro 25 entre. C’est une petite brune. Elle n’a certes pas la classe de Fara Pawpiere, mais elle est déterminée. Elle gonfle sa poitrine et l’exhibe telle une trophée. Suivront une brune gauche entichée d’un haut décolleté à paillettes, un homme qui danse avec son doigt et beaucoup d’autres.

Ce n’est pas un casting.

C’est un spectacle de danse. Ce n’est pas un casting car pour un casting on ne revient pas quand on a raté quelque chose. Je n’ai jamais fait de casting. On me l’a dit.

Celle que je pensais être Fara Pawpiere est en fait Anja, une danseuse russe ou allemande je ne sais pas bien. Les avis sont partagés. Elle est sculpturale. Ça je sais. Elle revient. Elle ressemble beaucoup à Farah Fawcett et par voie de conséquence à Fara Pawpiere. Dans son corps tout est maîtrise, rien ne lui échappe. C’est un robot.

Les robots ne savent pas danser.

Elle, elle sait.

C’est une danseuse.

Sa danse ou plutôt sa parade est parfaitement parfaite, les codes qu’elle utilise sont sensuels à l’extrême. Rien ne dépasse. Elle est mécanique, machine à vapeur, un tank quoi.

Quand elle se fige, elle devient une de ces figurines en carton de star du cinéma américain qui arborent les entrées des vidéo clubs. Elle serait agent du KGB, spécialiste dans le maniement de l’arme blanche, et donnerait du fil à retordre à 007. Peut-être même le battrait-elle. On dit des russes qu’elles sont cruelles. Je n’en doute pas.

Ce n’est pas un film.

C’est un spectacle de danse.

D’autres que la Russe (je préfère moi aussi penser qu’elle est russe et pas banalement allemande), dansent dans ce spectacle.

Ce n’est pas un spectacle.

C’est un spectacle de spectacle. Une mise en abîme, pour utiliser les termes génériques. Autour de la scène rose, les coulisses sont à vue. On voit les danseurs qui s’affairent. Ils passent d’abord un par un sous l’œil sévère d’un certain Bruno. C’est marqué dans son dos. Son prénom. En anglais, Bruno c’est le nom équivalant du Medor français. Un nom de chien. Il guide, domine le troupeau. Le troupeau obéit.

La détermination les guide. Ils n’ont pas droit à l’erreur. Enfin ils se réunissent et exécutent une choré commune. Une marche militaire en quelque sorte. La paillette est leur uniforme. Il ne faut pas sortir du rang. Ils ne doivent faire qu’un. La marche se rompt. On se gifle allègrement comme pour faire sortir la musique de la tête. Deux par deux, l’un baffé, l’autre reçoit. Le tapeur dit sorry au tapé.

Je pense à Jürgen Klauke et à sa performance « Ich liebe dich ». Assis sur une scène, deux hommes se font face. À tour de rôle, l’un gifle l’autre. À chaque gifle donnée suit un « je t’aime ». Ici on ne dit pas « je t’aime » mais « pardon ». Deux gestes qui s’annulent. Je te frappe et je m’excuse. La baffé est violente, le pardon qui suit la rend grotesque.

I love to love you dit Donna Summer. C’est l’intention qui compte.

Et tout ça en musique.

C’est la musique de la joie mais de la joie totalitaire. On instrumentalise les corps. On les bride. On efface leur porosité. Le déhanchement se doit d’être précis et le doigt dressé.

Et la musique tourne, se répète. Des boucles. Obsédantes. Un refus du silence.

Comme un casque de walkman greffé aux oreilles.

Music and light, c’est la doctrine. Surtout ne jamais éteindre la lumière. Sans sunlight, la boule à facettes est boulet de canon.