

CRISES ET CHUQS- TEMENTS

[PERSPECTIVES]

un texte de Guillaume Désanges à propos de Vincent Dupont

Perspective : science géométrique qui se propose de construire des formes et de déterminer les proportions relatives des éléments composant un spectacle réel ou imaginaire considéré d'un point fixe. (Source : encyclopédie Larousse).

Situation : un danseur seul dans l'intérieur d'une salle à manger aux dimensions légèrement réduites. Surexposition lumineuse blanche sur paysage domestique. Il rampe sur le sol et les meubles. Grogne. Crie. Des capteurs sonores, vraisemblablement implantés dans le décor et sur son corps, prolongent chaque mouvement, chaque frottement, chacune de ses expirations en un vacarme assourdissant. Effroi. Ces infimes captations, via un traitement acoustique en direct, agissent comme une excessive caisse de résonance. Amplifient le son. Le grossissent. L'enflent. Alors, paradoxes. Un murmure assourdissant. Une lenteur dévastatrice. Une fureur de l'immobilité. Une expression inaudible. Un grondement contenu qui s'épanche. En un indescriptible fracas sonore, mais avec des gestes méthodiques et déterminés, le danseur finira par vider le décor de ses objets. Casser et découper à la tronçonneuse cet intérieur étouffant. En fera tomber les murs. L'anéantira. Puis, s'avancera doucement vers un tronc d'arbre placé sur le devant de la scène. Tapera dessus avec un morceau de bois, déclenchant en sous-titres une projection désynchronisée de vers d'Agrippa d'Aubigné sur le tronc.

Figure singulière dans le champ chorégraphique contemporain, Vincent Dupont, qui fut comédien avant

d'être danseur pour d'autres, crée des pièces très peu dansées, presque statiques, où les mouvements de corps, parfois quasi-imperceptibles, travaillent à traduire l'énergie d'une tension interne à la scène. Une concentration de type magnétique. D'ailleurs, s'il élabore chacun de ses spectacles à partir de sources littéraires, c'est dans un même rapport plus dynamique que littéral au texte. Sous la forme d'une causalité invisible, ses emprunts aux poètes Christophe Tarkos ou Agrippa d'Aubigné ne sont jamais illustratifs, pas plus que des prétextes à la danse. Sous-tendus, inaudibles, ils fondent un soubassement stylistique, rythmique, au travail scénique. À travers l'exemple de deux spectacles – *Jachères Improvisations*, et surtout *Hauts Cris (miniatures)* créé aux Laboratoires d'Aubervilliers en septembre 2005 – je voudrais ici, en considérant principalement sa pratique de positionnement des corps au sein de dispositifs optiques complexes et fortement connotés, montrer comment la radicalité formelle du chorégraphe est en elle-même vecteur d'un discours en actes sur l'histoire des formes (notamment la question de la perspective), tendant à mettre en crise la présence physique au sein de la représentation artistique.

Au premier abord, le travail chorégraphique de Vincent Dupont apparaît essentiellement visuel. On dirait plus précisément : pictural. Les gestes des danseurs, minimaux, d'une lenteur si radicale qu'elle frise l'immobilisme, arrêtent un mode de représentation figé, de l'ordre de la composition plus que de l'animation. Véritables personnages de tableaux posés, les deux protagonistes de *Jachères*, particulièrement, immobiles dans un intérieur contemporain fidèlement reconstitué sur la scène, concourent à une iconographie *a priori* plus proche de la peinture ou de la photographie qu'à de l'« art vivant ».



Vincent Dupont, *Hauts Cris* (miniature), 2005, Les Laboratoires d'Aubervilliers. Photographie : Sandrine Aubry.

Infimes modifications des équilibres. Lent morphing gestuel. De fait, les spectacles de Dupont « font image ». Une tendance pictorialiste volontairement appuyée par un travail sensible et déterminant sur le décor, la lumière et le son.

Les scénographies des spectacles de Dupont, élaborées et réalisées avec soin, en étroite collaboration avec l'artiste Boris Jean, composent ainsi de véritables installations montées sur la scène, disposant symboliquement un cadre redoublant celui du plateau de théâtre. Un cadre qui focalise le regard, et semble projeter l'action sur une surface plane. Les proportions de cette ouverture unique sur la scène circonscrivent d'ailleurs un regard de type panoramique, suivant un modèle autant cinématographique (type écran 16/9^e ou cinémascope) que pictural. Une exposition bien déterminée qui contraint le spectacle dans une unité de temps, de lieu et d'action ; mais contraint aussi bien les corps des interprètes, les expose, les conditionne en tant que motifs. Dans *Hauts Cris*, le personnage éprouve d'ailleurs physiquement ce cadre, tentant manifestement d'en sortir, de jouer les passe-murailles. En vain. Point de fuite possible. Le travail tout aussi remarquable de la lumière, extrêmement précis quoique très simple, atteste d'une même recherche vers une iconographie de type classique. Clair-obscur pour *Jachères*. Sfumato pour *Hauts Cris*. À la fois puissante et diffuse, la lumière surexpose les scènes tout en les aplanissant, les déréalise. À tel point qu'un spectateur, incrédule mais fasciné par l'efficacité illusionniste de ces effets minimaux, put se faire en lui-même cette réflexion, pendant les dix premières minutes de *Jachères* : « C'est incroyable ce qu'on fait aujourd'hui avec la vidéo ! ». 3D Reform. Hologrammes. Le son, enfin, n'est pas pour rien dans ce trouble perceptif des spectacles de Dupont.

Puissant, amplifié électroniquement, modifié en direct par le musicien Thierry Balasse (autre fertile collaboration) et diffusé de manière pénétrante, il surexpose acoustiquement l'ensemble, achevant de transformer cette réalité physique et matérielle de la scène en bouleversantes apparitions spectrales.

Ce caractère éminemment plastique des pièces de Vincent Dupont n'est pas d'ailleurs sans références multiples, que l'on peut puiser dans une histoire récente des arts visuels. Si dans *Jachères* la luminosité, les tonalités chromatiques et le choix même du sujet rappellent les toiles d'Edward Hopper, les photographies « chaudes » de Nan Goldin, voire une ambiance côte-ouest américaine à la David Lynch ; c'est plus vers un climat froid, vers les intérieurs neutres et insaisissables d'un Balthus ou d'un Wilhelm Hammershoi que penche *Hauts Cris*. Subtilement, par ailleurs, Dupont associe à l'intérieur de son cadre plusieurs champs picturaux, jouant notamment sur la superposition de motifs figuratifs et abstraits. Dans *Jachères*, c'est un pan de lumière vive sur une paroi colorée qui vient contraster avec la figuration globalement très réaliste de la scène. Dans *Hauts Cris*, c'est un écran de lumière diaphane, pratiqué au fond du décor, qui opère comme un deuxième niveau de projection. Présence surplombante du monochrome dans la scène de genre.

Ces interventions appuyées, parions-le, ne sont pas uniquement formelles. Ni gratuites. Aiguissant une contradiction fondamentale entre le matérialisme d'une partie du décor (des intérieurs propres et immaculés, étrangement familiers) et l'évanescence des mouvements et des corps, elles travaillent une question théâtrale décisive : comment corps et objets se trouvent pris en tenailles entre



Qui pensois ployer Dieu parmi la boucherie.

Vincent Dupont, *Hauts Cris* (miniature), 2005, Les Laboratoires d'Aubervilliers. Photographie : Sandrine Aubry.

l'abstraction de leur signifié (déréalisation des formes par la lumière et le son) et le réalisme exacerbé de leur facture (réification extrême par les mêmes procédés). Une tension fondamentale entre immanence et transcendance, qui génère certainement cette forte dramatisation psychologique de la scène figée, dans *Hauts Cris* comme dans *Jachères*, renvoyant au caractère onirique (employé en peinture –chez les surréalistes, notamment– mais aussi au cinéma) de la confusion obtenue par une extrême netteté.

Dans une appréhension classique du statut des images, c'est plus précisément la notion de perspective, dans son artificialité bi-dimensionnelle, que semble finalement travailler Vincent Dupont, en la transposant sur la scène. Une interrogation présente dans *Jachères*, déjà, à travers un dispositif distancié de l'action par rapport aux spectateurs (le décor et les danseurs placés très profonds sur le plateau) en opposition avec un son rendu excessivement proche, puisque diffusé via des écouteurs individuels à disposition du public. Rapport d'échelle subverti de l'image au son. *Dikrömatik*, une autre pièce créée en 2002, abordait également cette question à travers un système de projection anamorphosée de lignes sur écrans mobiles, qui proposait un jeu dynamique sur les perspectives fluctuantes du décor. Dans *Hauts Cris*, c'est tout le dispositif formel en lui-même qui questionne ce mode de représentation proportionnel du réel. La perspective «naturelle» y est redoublée, exagérée par l'agencement des cinq panneaux visibles de la boîte du décor (murs, sol, plafond), qui convergent de manière forcée, construite, vers un hypothétique point de fuite situé derrière l'écran lumineux du fond de scène. Soumission des perceptions à l'ordre représentatif des choses. Le danseur, volontairement trop grand par rapport aux

éléments du décor, ne fait que rehausser le malaise né de l'artificialité du dispositif.

Depuis les travaux de Panofsky, relayés par Hubert Damisch, on sait que la perspective n'est pas qu'une réflexion pragmatique ni même intellectuelle sur ce que voient les yeux, mais un mode même de voir selon l'esprit plutôt qu'avec les yeux. Soit : ne plus considérer les choses comme des événements en soi, mais uniquement dans des rapports proportionnels. Autrement dit, envisager prioritairement la réalité comme un système de relations métriques plus que comme un inventaire d'entités autonomes et souveraines. Dès lors, son avènement et sa systématisation signent inévitablement l'instauration d'une certaine politique du regard. Dans cette perspective (si l'on ose s'exprimer ainsi), l'actualisation scénique d'un tel motif chez Vincent Dupont n'est pas qu'un jeu visuel, mais tout autant un geste réactif, défiant, contre ce système conceptuel autant que politique de représentation du monde. Le personnage de *Hauts Cris*, rampant comme un animal (on pense au Grégoire Sampsas de Franz Kafka soudain étranger à son propre monde), puis bravant, grondant au milieu de son salon «moderne», semble rejouer ce combat sociétal originel de la nature contre la culture. S'il apparaît foncièrement inadapté à un univers domestique devenu étouffant, intolérable, scandaleux, n'est-ce pas surtout en tant qu'il s'y tient clôturé, verrouillé par des murs certes, mais au-delà, par une doctrine représentative qui contraint finalement les corps autant qu'elle force le regard ? Point de fuite ? Point de fuite possible. Dès lors, et c'est ce qui fonde la singularité profondément généalogique du spectacle, la destruction synchronique de cette architecture immaculée est possiblement l'écho d'une destruction plus

fondamentalement diachronique, mais tout aussi rageuse, des règles de la perspective elle-même. Ici comme dans *Jachères*, le travail précis de Vincent Dupont sur l'espace n'est qu'une modalité particulière pour travailler une temporalité expérimentée au travers de contraintes spatiales².

De manière exemplaire, l'inexorable mouvement destructeur de *Hauts Cris*, effectué dans une stricte économie de gestes et de moyens, opère un bien plus vaste tracé temporel, affirmant un rapport véritable et passionné à l'histoire.

Dans son roman *Préhistoire*, Eric Chevillard imagine, à travers la voix de son narrateur, une lecture positiviste de l'histoire, mais à revers. Il détaille ainsi la chronologie inversée et très convaincante d'un homme contemporain, né encombré et contraint de trop d'objets, évoluant naturellement dans le sens d'une dématérialisation de son univers, se débarrassant peu à peu de l'inutile pour retrouver la souplesse et l'évidence d'une vie rudimentaire. De la contemporanéité à la modernité, de la modernité à l'âge classique, puis aux anciens, jusqu'aux origines de la civilisation comme fin objective de l'évolution de l'espèce. On ne poursuit pas le progrès. Dans une comparable philosophie régressive-progressive, la *tabula rasa* de Dupont pourrait s'apparenter à une remontée à contre-courant, et par étapes, de l'histoire. L'intérieur « bourgeois » (terme par ailleurs souvent associé à l'idéal perspectiviste) est comme un système figé dans lequel l'homme moderne est enfermé. Domestiqué (dans tous les sens du terme). D'où une colère intérieure,

² À propos de la temporalité à l'œuvre chez Dupont, on notera sans le développer ici, que si *Jachères* explorait la question du temps suspendu, c'est plutôt celle du temps « enflé », qui est en jeu dans *Hauts Cris*, dont le dispositif visuel et sonore tend à tout exagérer et grossir, jouant l'extrême immédiateté, faisant radicalement coïncider l'image et le son, le mouvement et ses résonances

instantanées, il obtient le chaos tenu d'un passage permanent d'un mur du son. Un « bang » continu. Les gestes rares et lents du danseur aux effets acoustiques démesurés semblent relever d'un effet papillon avec ouragan instantané. Une théorie du chaos concentrée dans l'espace et le temps, en résonance avec elle-même.

Ni déstructuré, ni déconstruit. Plutôt pré-structuré. Brut. En fusion. Une écriture du ventre plus que de la tête.

Un flux organique et cinglant qui se déverse abondamment. Avec énergie plus que raison, une façon de transformer l'affect intime en abstraction universelle. Dans la douleur.

De la même façon, le chaos organique que *Hauts Cris* nous propose d'éprouver relève finalement moins de la revendication identifiée, ou du propos contextualisé, que de la figure même, atemporelle, de l'indicible. L'archétype du scandale. L'universel intolérable. En franchissant avec détermination, on l'a vu, les frontières d'une histoire des formes et des faits, Vincent Dupont entame dans le même temps un processus de désindividuation de la douleur.

C'est tout le paradoxe d'une danse statique mais très incarnée, voire physiologiquement exécutée (le son renvoyé et amplifié du corps au travail) qui tend vers la métaphysique. Chronique de la vie occidentale (le salon bourgeois) et considérations universelles (l'irrépressible colère de l'homme civilisé), le corps rampant et la lumière divine, le cri organique et le texte littéraire, voire, comme chez d'Aubigné, le fait historique (l'événement) et le surnaturel. L'écriture chorégraphique de Dupont connecte le corps et l'esprit, l'immanence et la transcendance, dans la tension paroxystique d'un immédiat enflé, au bord de l'éclatement. Radicale représentation d'une souffrance infinie qui renvoie à l'expérience-limite blanchotienne et sa sémantique de la nuit, du dehors, du neutre, du désastre. La nuit, expérience de l'intolérable, vécue comme une déchirure du réel, ouverture sur l'abîme au cœur de l'immédiateté, qu'on ne peut certes pas décrire avec des mots, mais, bien plus encore, qu'on ne peut penser,

née d'un sentiment d'être, à l'intérieur de cette prison et dans un mouvement de mise en abyme, pris au piège de son propre corps. Locked-in syndrom. Insoumission à l'écrasante lumière et l'oppressant mobilier. Et puisque ce n'est pas vers l'extérieur que réside la possibilité de l'échappée (frontières infranchissables des cloisons), c'est bien vers l'intérieur, dans un mouvement centripète de la colère que naîtra l'énergie de la délivrance.

Dos à l'histoire, le protagoniste se débarrasse des meubles (la marchandise), puis des murs latéraux (le cadre perspectiviste), enfin du fond même de sa cellule (le point de fuite lumineux qui n'était qu'un écran sur l'obscurité). S'ensuivra alors une phase ténébreuse, mais autorisant le geste libéré dans un espace brut, enfin respirable, débarrassé de ses accessoires inutiles. Siège d'une communication primale soudain intelligible (le bâton tapé sur le tronc d'arbre). Apaisé mais pas réconcilié, un rapport essentiel de corps contre corps. Tronc contre tronc.

Vincent Dupont associe cette fureur intérieure de l'homme occidental du xxie siècle à l'écriture sauvage, brute, cruelle et poétique d'Agrrippa d'Aubigné, ardent calviniste né au xvie siècle, ayant su transformer sa révolte politique en récits mythiques. Un effroi moderne mis en écho, en canon pourrait-on dire, avec une terreur issue de la nuit des temps. Répondant parfaitement à l'énergie intérieure qui anime *Hauts Cris*, l'écriture de d'Aubigné utilise une rhétorique du grossissement et de l'amplification par les mots ; et constitue un pertinent contrepoint lyrique aux rugissements du personnage sur scène. On l'a vu, ces choix littéraires ne sont pas anodins. Agrrippa d'Aubigné, comme à sa manière Christophe Tarkos (présent dans *Jachères*), pratiquent une manière de langage d'avant le langage.

ni paradoxalement même expérimenter. La danse de Dupont, engagée dans cette extravagante grammaire de l'informe, pourrait bien constituer un passionnant écho physique à ces limites de l'écriture et de la pensée, apories intellectuelles ayant fasciné les phénoménologues de la transcendance radicale. *Jachères*, *Hauts Cris* : l'indicible esquissé. Cette souffrance fondamentale, décontextualisée, a-historique, est décrite par Maurice Blanchot comme un « présent sans fin », où le temps est « comme à l'arrêt, confondu avec son intervalle »³. Ce faisant, elle renvoie l'être vers le non-être, vers les limites de ses possibilités même d'existence. Désindividuation radicale dans l'expérience de l'effondrement du monde, chaque événement apparaissant comme « ce qui échappe à notre pouvoir d'en faire l'épreuve, mais à l'épreuve duquel nous ne saurions échapper »⁴. Ce caractère impossible de la possibilité, cette souffrance qu'on ne peut pas souffrir, ce cri sans personne pour crier, résonnent de manière unique dans le travail chorégraphique de Vincent Dupont.

Vincent Dupont est danseur et chorégraphe, il vit et travaille à Montreuil.

Artiste associé aux Laboratoires en 2005. *Hauts Cris* (miniature) : 19/20/21 octobre 2005 aux Laboratoires.

Production : Association J'y pense souvent (...) Coproduction : Les Laboratoires d'Aubervilliers, la Muse en Circuit - Centre de création musicale en Ile-de-France, le Centre national de danse contemporaine d'Angers, le Centre chorégraphique national de Tours, ARCADY (Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Ile-de-France).

Avec le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, DICREAM - Centre National de la Cinématographie, Les Spectacles vivants-Centre Pompidou.

³ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.

⁴ *Ibidem*.