Sympathie mobile

Autour des vidéos de Javier Pérez et Henri Foucault

TÉRÉSA FAUCON

Les vidéos d'artistes contemporains, *Sombra* (1998), *60 escalones (perpetuum mobile)* (1999), *Un universo a medida (metrica mundis)* 2002 de Javier Pérez et *Macula* d'Henri Foucault (2005), n'ont pas engagé le travail spécifique d'un chorégraphe ou d'un danseur et n'appartiennent pas à la catégorie films de danse. Pourtant, il semble que l'on puisse parler de danse au sens ouvert par Didi-Huberman : *« La danse est, certes, faite d'un geste, c'est-à-dire d'un corps qui danse. Mais elle est faite aussi d'un sillage, c'est-à-dire d'un espace qui danse avec le corps, autour du corps, un espace en tant qu'il est globalement modifié, reconfiguré par le geste.* [...] *Il y a, enfin, le rythme : c'est-à-dire un temps qui danse avec ce corps et avec cet espace. »*[1] Le choix de ces films nous situe dans l'intervalle entre danse et cinéma, dans le mouvement réciproque de l'un à l'autre, donc directement dans le travail de la matière qu'ils engagent : matière-temps, matière-espace, matière-énergie. On y reconnaît un langage commun réduit à l'essentiel : rythme, pulsation, énergie, flux, enchaînement, opposition, omission, ellipse, en un mot montage... La danse utilise le terme montage, *« montage de rythme, qui ne vise pas à représenter ou à reproduire le mouvement* [mais] *vise le principe même du mouvement »*[2], le flux, constitutif de toute chose. Quand *rhuthmos* retrouve son origine dans *rhein* (couler).

De ces films est née la vision d'une énergie fluide, à l'œuvre dans la danse et le cinéma (plus particulièrement le montage), où fluide désigne un certain état de la matière caractérisé par une absence de forme propre, une instabilité, une prédisposition à la mutation et la possibilité de diffuser. La physique appelle corps fluides, par opposition aux solides, ceux dont les molécules sont si peu adhérentes entre elles qu'elles se meuvent facilement les unes sur les autres, comme l'eau, le mercure, l'air. On peut voir la danse comme une eau, un pur phénomène d'onde – telle Isadora Duncan prétendant avoir tiré son art de la *« contemplation des vagues »* – un fluide né de la transposition rythmique de la vie intérieure (circulation sanguine, mouvements diaphragmatiques, émotionnels) en décharges corporelles (tensions musculaires, geste, phrasé). La même idée d'écoulement traverse le cinéma : que l'on pense au défilement du ruban de pellicule et au temps du film qui flue avec lui ou, plus essentiellement, à la musicalité des plans, à leur qualité vibratoire et c'est tout le montage qui se lit comme un capteur, un transmetteur et un transformateur de l'énergie à l'œuvre dans et entre les images. On parlera d'une énergie qui rend les figures, les mobiles et l'image en général propices à la métamorphose (terme clé, bien que différemment pour chacun, des œuvres de Pérez et Foucault), c'est le *« monde fluide de l'écran »* selon Epstein.

Ce flux, cet écoulement est aussi l'image la plus courante que l'on se fait du temps et qui a parfois été l'objet du plus grand soupçon dans la danse contemporaine. Laban, par exemple, *« opposait l'espace au temps : l'espace, lieu des simultanéités, peut accueillir l'accident, la contingence. Le temps, lieu de la succession, ramènera toujours les enchaînements, donc le causalisme »* [3]. C'est que l'on accorde une dimension spatiale au temps selon l'image du scientifique Trinh Xuan Thuan : *« Sur notre navire immobile ancré dans le présent, nous regardons la rivière du temps qui éloigne les flux du passé et apporte les vagues du futur.* [...] *C'est cette représentation du mouvement du temps dans l'espace qui donne la sensation du passé, du présent et du futur. »* [4] La danse, comme le cinéma, est une expérience du et dans le temps, elle produit, invente son propre temps, sculpte des images du temps. C'est ce modelage de la matière-temps jouant avec et se libérant de la vision anthropocentrique que l'on s'en fait qui est immédiatement sensible dans ces œuvres.

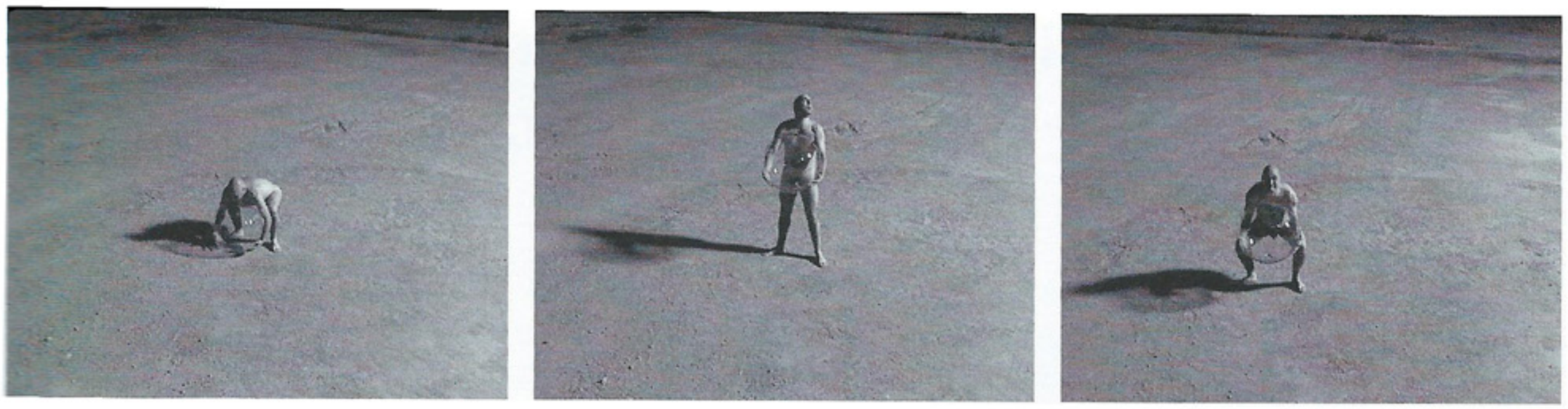
Javier Pérez *« mesure le temps très librement »*[5], libère le mouvement (geste ou déplacement) de cette fonction. Ainsi, par le *perpetuum mobile*, les répétitions *(60 esca-*

■ 1 « La danse de toute chose » *in Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Gallimard/RMN, 2004, p. 286. ■ 2 E. Barba *in Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale. L'Énergie qui danse, Bouffonneries* n° 32-33, ISTA, 1995, p. 132. ■ 3 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* (1997), 2nde éd. complétée, Bruxelles, Contredanse, 2000, p. 139. ■ 4 *In L'Infini dans la paume de la main. Du Big Bang à l'Éveil*, Fayard-Nil, 2000, p. 197. ■ 5 J. Pérez, entretien avec Teresa Blanch *in Mutationes*, catalogue de l'exposition au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004.

Un universo a medida (metrica mundis), vidéo de Javier Pérez, 2002.

lones) ou les paradoxes (dans *Sombra*, *« une figure humaine court dans le vide sans avancer »*), c'est *« moins l'idée d'un* chronos *(un temps divisible) qu'un* rheuma *(un flux indivisible) qu'il laisse échapper »*[6]. La silhouette rouge et ondulante de *Sombra* (30'20"), risquant à tout instant de se dissoudre dans le fond noir, se réduit à une énergie qui danse. Cette *« figure humaine semble ne pas avoir de corps, comme si elle avait perdu son enveloppe charnelle et qu'il ne restait rien d'autre que son principe vital. Elle semble dégager de la chaleur, comme si elle était une figure thermique ou une flamme animée d'un constant et lent mouvement*[7] *»* (Javier Pérez). Elle évoque ces corps mus par un fluide subtil, énergie dite calorique au début du XIX[e] siècle. Cette course, ce mouvement sans déplacement est une danse de l'infini comme l'œuvre éponyme, *El baile del infinito* (2003), où deux robes suspendues tracent chacune un cercle de sable rouge sur le sol, l'effaçant et le redessinant à la fois, indéfiniment. La figure humaine est prise dans la toile du temps à moins qu'elle ne *« tisse la matière même du temps »* selon le vœu de Mary Wigman[8]. Ainsi dans *60 escalones*, *« un homme tente désespérément et sans succès de gravir les très hautes marches d'un escalier en spirale qui n'a ni début ni fin, le résultat étant qu'il est prisonnier du temps et de sa propre action »*[9] (Javier Pérez). Mais si les *perpetuum mobile* donnent l'impression que le temps n'existe pas, cette ascension sans fin montée en boucle est bien différente puisque l'énergie musculaire est justement vouée à l'épuisement. Nous sommes donc, à chaque saut, plus sensibles à la musicalité de ce corps, au fur et à mesure qu'il tente de progresser, à son *« chant tonique »* (élan, appui, souffle, effort sous le poids de son propre corps), au flux comme traduction du *flow* labanien – et nous entrons d'autant plus profondément dans son phrasé qu'aucune musique ne vient imposer une rythmique extérieure. Pour Laban, *« tout est de l'ordre du flux dans l'univers : le flux est la qualité avec laquelle le poids se décline. Et donc dans les formes et les forces qui nous entourent, il est la condition même de l'existence.* [...] *À travers le lyrisme tonique, mieux encore qu'avec les autres composantes du mouvement, le corps du danseur touche au corps du spectateur, le travaille dans des mutations de consistance.* [...] *La modulation tonique* [...] *entretient avec notre kinesthésie un rapport tout musical, et nous entraîne, par le jeu de nos propres tressaillements profonds ou légers, dans la région la plus lyrique de la conscience corporelle. »*[10] De là naît le *« feeling through »* (John Martin) où la danse ne donne pas un système spatial et temporel clos mais laisse à travers son geste même la perception de l'autre percevoir et habiter cet espace et ce temps. Si, dans *60 escalones*, le corps nu de l'artiste est, par le saut et l'ascension, projeté vers l'espace avant (celui de la production et de la communication), étant presque toujours filmé de dos, il dégage, dans le plan arrière, un espace qui se gonfle au fur et à mesure de l'avancée, devient la caisse de résonance du mouvement. Que cet espace soit ici rendu sensible par le travail du hors-champ, auquel on reconnaît la même force de résonance, d'inachèvement, de béance, nous donne une analogie intéressante entre les plans avant et arrière du danseur et l'image cinématographique. Cette image qui, selon Daney, *« a toujours lieu à la frontière de deux champs de force, est vouée à témoigner d'une certaine altérité et, bien qu'elle possède un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L'image est toujours plus et moins qu'elle-même.* [...] *Elle nous met toujours au défi de la monter avec une autre, avec de l'autre »*[11]. La danse dit avec beaucoup de facilité, dès qu'on la saisit comme un flux, l'empathie rythmique entre le corps dansant et le corps percevant, l'attrait cinesthésique du corps en mouvement sur le corps qui le regarde. Elle n'est autre que ce mouvement de la grâce, au sens que Bergson pouvait donner à ce mot et tel que Pérez semble l'interpréter dans *Un universo a medida* (9'36"). Un homme, au corps puissant, lance en l'air, une à une, des bulles de verre défiant la pesanteur, flottant et valsant dans l'air comme la danse universelle et silencieuse des choses – microcosmiques (la danse généralisée des corpuscules, des matières) ou

■ 6 Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 288. ■ 7 *Op. cit.*, p. 20, je traduis. ■ 8 *In Le Langage de la danse* (1963), trad. J. Robinson, Chiron, 1990, p. 69. ■ 9 *Op. cit.*, p. 45. Dans cette vidéo installation de 4'38" projetée en boucle, à droite de l'écran figure une roue crantée tournant sur elle-même. Sa rotation est une mesure du temps : 60 crans pour 60 secondes. ■ 10 L. Louppe, *op. cit.*, pp. 160-162. ■ 11 S. Daney, « Montage obligé » *in Devant la recrudescence des vols de sacs à main, Cinéma, télévision, information*, Aléas, 1991, pp. 163-164.



macrocosmiques (la danse des planètes). L'élasticité du fluide aérien, sensible dans la danse de ces sphères douées d'une *« aisance supérieure aux mouvements »* et d'un échange des trajectoires comme si chaque mouvement préparait et appelait le suivant, est bien le propre des mouvements gracieux. *« La perception d'une facilité de mouvement à se mouvoir vient donc se fondre ici dans le plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps, et de tenir l'avenir dans le présent. »* [12] La chute finale et le fracas cristallin entendu dans l'obscurité déferont cette image d'un temps suspendu, un temps qui, dans sa donne poétique, échappe aux lois physiques, et nous inviterons à prendre conscience, devant ce long moment de noir où les causes semblent abolies, que la causalité (*via* la pesanteur) est aussi une image fabriquée du temps. Par ailleurs, devant tout ce qui est très gracieux, *«* [nous] *croyons démêler, en outre de la légèreté qui est signe de mobilité, l'indication d'un mouvement possible vers nous, d'une sympathie virtuelle ou même naissante. C'est cette sympathie mobile, toujours sur le point de se donner, qui est l'essence même de la grâce »*[13]. Par le principe fluide des images, leur *« rythme devenu toute notre pensée »,* nous saisissons le rapport pneumatique équivalent au cinéma entre les images en mouvement et le corps immobile du spectateur, en d'autres termes, l'effet mystérieux de réponse par lequel le film paraît bouger à l'intérieur du corps, mouvement *« à l'envers* [...] *que l'on peut appeler émotion »* (Daney[14]).

C'est de cette *« sympathie mobile »* du sentiment de la grâce que part Henri Foucault, pour emmener le spectateur dans des sensations rythmiques extrêmement fines et nuancées. Au début de *Macula*, la respiration et la pulsation d'une ombre légère synchronisent notre œil et notre corps tout entier sur ce rythme diaphragmatique. Quand le buste androgyne entre dans le champ, son mouvement balancé est immédiatement sculpté par un montage image par image : ralenti plus ou moins étiré ou tricotage complexe d'images pour faire sentir la discontinuité du mouvement en même temps que son amplitude[15]. Foucault opère par ce geste un élargissement qualitatif de la perception. Autour du corps en mouvement vibre une *« enveloppe temporelle »* définie par des imbrications indémêlables puisque *« l'image d'une position est doublée, troublée par celle des autres et par la trace de toutes leurs transitions*[16] *».* Cette expansion du mouvement par le *flicker* joue de la vicariance des images : à l'image présente se substitue celle qui la précède puis celle qui devait la suivre et ainsi de suite pendant cinq minutes environ, puis en boucle. Plus précisément, deux chaînes d'images, par exemple numérotées de 1 à 7, sont tissées selon le schéma suivant : 213243546576... Nous avons l'étrange sensation que *« la solidarité du présent et du passé est l'essence même du mouvement »* ou encore que le présent est *« l'insaisissable progrès du passé rongeant l'avenir »*[17]. Ce montage tricoté marque *« la puissance de l'hétérogénéité* [...] *en ceci qu'elle rend visible une zone indécise du temps, ce mouvement qui glisse dans l'intervalle »*[18]. Il dit que le mouvement est altération contre l'intelligence qui, toute *« préoccupée à souder le même au même »* – elle *« qui répugne au fluent »* – *« se détourne de la vision du temps »*[19]. Donc, *« le mouvement est changement qualitatif, et le changement qualitatif est mouvement. Bref, la durée est ce qui diffère, et ce qui diffère n'est plus ce qui diffère avec autre chose, mais ce qui diffère avec soi.* [...] *Le temps réel est altération, et l'altération est substance.* [Dès lors] *le mouvement n'est plus le caractère de quelque chose, mais a pris lui-même un caractère substantiel »*[20]. Dans le fluide, on s'attache moins au mobile qu'à une incessante métamorphose. Le montage est ici une danse inventée autour du mouvement du corps, une danse du temps, ce temps *« qui empêche que tout soit donné tout d'un coup,* [qui] *retarde, ou plutôt* [qui] *est retardement. »*[21] Le montage crée une ultime image : le temps comme hésitation.

■ 12 Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), in *Œuvres*, PUF, 1970, p. 12. ■ 13 Bergson, *op. cit.*, p. 13. ■ 14 *Cinéjournal*, vol. II (1983-86), *Cahiers du cinéma*, 1986, p. 165. ■ 15 Ambiguïté qu'évoque le passage d'une musique instrumentale et mécanique à la fluidité vocale. ■ 16 Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 245. ■ 17 Bergson, *Matière et mémoire, op. cit.*, pp. 276-277. ■ 18 Didi-Huberman, *op. cit.* ■ 19 Bergson, *Évolution créatrice, op. cit.*, pp. 533-534. ■ 20 G. Deleuze, « La conception de la différence chez Bergson » (1956), *in L'Ile déserte et autres textes* (1953-1974), Minuit, 2002, pp. 51-52. ■ 21 Bergson, *La Pensée et le mouvant.*