

Madefeines

Alex Landa Aguirreche

Travail de Bachelor
La Manufacture – HEASSR

Mars 2017

Je lis en ce moment *Les Vagues*, de Virginia Woolf. C'est une rêverie. Un fil de pensée bien rythmé et cadencé. Je n'y comprends pas grand-chose, mais dans l'ensemble, cette lecture fait sens. Chaque personnage prend la parole à des moments de vie différents. Il n'y a pas de succession événementielle. Woolf ne fait que restituer le travail de la pensée : ce monologue silencieux qui interprète la réalité par des allées et venues incessantes entre soi et l'environnement. La raison et les affects s'entremêlent dans un flux de signification qui s'infiltré et devient un – ou deux – avec la pensée du lecteur. *Ecrire n'a pas d'autre fonction: être un flux qui se conjugue avec d'autres flux - tous les devenirs-minoritaires du monde. Un flux, c'est quelque chose d'intensif, d'instantané et de mutant, entre une création et une destruction*¹.

Ici, c'est une rêverie à deux. Audrey et Alex, dans des dialogues étalés entre octobre 2016 et février 2017. Nos temps de discussions ont été enregistrés. Des fois la conversation s'ouvre à d'autres personnes qui contribuent à nourrir nos réflexions. Je cite ici notamment Claire de Ribaupierre, dont la parole a pu être ponctuellement usurpée dans ce travail...

¹ Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, Ed. Flammarion, <http://bibliotextes.blogspot.ch/2010/11/la-ligne-de-fuite-deleuze.html>

Cette mémoire sonore a été un moyen pour moi de replonger dans le souvenir de notre processus créatif. Une manière de donner une seconde chance à certains éléments oubliés. Une manière aussi de palper les émotions et les tensions que nous avons indéniablement traversées pour avancer dans notre travail. J'ai retranscrit ces discussions : une parole directe, émotionnelle et spontanée – même dans la réflexion. Avec ses redondances et ses hésitations. Avec des temporalités défiant toute règle de concordance des temps, où toutes les formes du passé, futur et présent sont rendues opératoires dans l'ici et maintenant. J'ai pris ce texte brut et je l'ai retravaillé. Je l'ai rendu plus lisible mais je l'ai aussi librement réinterprété. J'ai tranché des hésitations et simplifié des pensées complexes et des vécus difficiles à exprimer. J'ai fusionné la parole d'Audrey et Alex. J'ai reconstruit le texte pour donner une logique actuelle à ce processus de travail empirique et étalé dans le temps. Enfin, j'ai étoffé ce texte – qui m'a semblé par endroits lacunaire – de mes souvenirs et sentiments présents. J'ai inclus certaines références littéraires et musicales marquantes allant de la fin du 19^{ème} siècle jusqu'à nos jours. Des références teintées d'exaltation des passions et d'interrogations sur la condition humaine, qui, tout au long du processus de création, ont nourri nos improvisations et notre composition.

La parole orale peut être aussi bien diffuse et obscure que percutante et directe. On empile des mots et des phrases alambiquées pour dire des choses toutes simples et inversement. Je me suis inspiré de ces caractéristiques de l'oralité dans mon écriture. En remodelant ce texte, je me suis imaginé dire mon récit, en espérant ainsi pouvoir m'aligner sur le flux continu de la pensée.

On a voulu explorer nos corps en contact.

Au départ on ne voulait pas faire de Contact Improvisation. On voulait trouver d'autres manières de danser en contact physique. On a fait du « push hands », un exercice de Kung-Fu dans lequel on cherche à déséquilibrer l'autre en gardant toujours le contact du corps. On a également fait des sessions de 20 à 30 minutes dans lesquelles on faisait trembler nos corps en contact. A travers ces formes, nous avons adopté des attitudes corporelles sensiblement hostiles. Ça ne nous mettait pas en confiance. On est revenu au Contact Impro parce qu'on a voulu retrouver la douceur et la tendresse dans notre relation. Et on a fait du Contact Improvisation à notre sauce.

On se laisse prendre dans un élan fluide et progressif. Au rythme de la sensation, on évolue depuis la lenteur. Le corps se déplace avec les ondulations naturelles des membres et de la colonne vertébrale. Le temps de goûter le poids. Parfois l'élan amène un porté. Même si on n'est pas bien placés au niveau du bassin, on ne force rien et le mouvement continue. Le but n'est pas d'être constamment l'un sur l'autre, mais de rester en mouvement dans l'écoute de la sensation.

Même si on ne cherche pas à définir ce qu'on fait, on tire inévitablement nos racines de l'exploration physique de Steve Paxton, Nita Little, Nancy Stark Smith et autres, précurseurs du Contact Improvisation dans les années 1970. On en garde le point de contact qui fait rouler les deux corps en déséquilibre, et qui par ce phénomène crée l'élan qui nourrit indéfiniment la chute des deux corps. Le repoussé du sol et l'utilisation de la force centrifuge sont des résultantes de la force de gravité étudiées pendant les dix premières années d'exploration du Contact Improvisation. Le documentaire *The fall after Newton*² y est dédié. On y voit une danse athlétique et influencée par l'Haikido. On les voit en train d'éveiller la conscience réactive du corps au-delà des directions données par la pensée, et ce, en expérimentant la chute, comme la pomme qui tombe sur la tête de Newton. Nous n'avons pas tenté de reproduire ces recherches. Nous sommes entrés dans la danse contact avec un touché d'emblée attentif et léger. Notre interdépendance est plus subtile et allante dans la verticalité et plus lente et à l'écoute des sensations dans des positions horizontales.

Dans ces archives des années 1970 on retrouve la jouissance d'aller dans le contact, parce que c'est nouveau et on ne sait pas où ça peut déboucher. Et je trouve qu'on a eu ce sentiment en allant sur les gradins. On était là « mais c'est incroyable, on peut faire ça, et... ». Le fait qu'il y ait des gradins c'est comme redécouvrir la danse contact. On retrouve une envie d'expérimenter pendant des heures. Notre perception change, parce que quand on est redescendu au sol les choses étaient différentes. Le sol était devenu tout proche. Il y avait moins cette peur de chuter.

Les gradins sont un support scénographique qui nourrit nos improvisations. Ce support offre une perspective sur plusieurs échelles ainsi que quatre niveaux de sol. Il nous place d'emblée dans une situation frontale. On a envie de se coucher sur ce gradin, de rouler, de s'y agripper. De montrer le travail au sol avec un autre angle de vue.

² Documentaire en libre accès sur <https://www.youtube.com/watch?v=iCOIUDFbGek>

C'est plus difficile de se dépatouiller sur les gradins qu'au sol. C'est un empêchement qui engendre une prise de risque. Peut-être que c'est tout aussi intéressant de voir des choses en cours de construction, en cours d'apprentissage, imparfaites, plutôt que des choses fluides et belles. Les deux peuvent exister. Mais il ne s'agit pas de casser l'harmonie pour casser l'harmonie, mais parce que tu es en train de « struggle » avec ce que tu fais, et que pour affronter la difficulté, tu la casses. J'aime voir ces moments où on galère tous les deux à essayer de faire quelque chose. Cette difficulté n'est pas, comme dans le sport, dans l'extrême. Elle se trouve aussi dans des petites choses. Puis on est deux : on peut s'aider du corps de l'autre. On gravit le gradin. Ce qui est parfois laborieux, et parfois on monte quatre échelles d'un coup. Parfois on passe aussi en dessous du gradin. On peut faire habiter cet espace, ça donne une profondeur à notre scène. On peut jouer sur ce qui est rendu visible, comme quand toi tu es devant moi et que du coup on montre qu'une seule facette de notre corps double.

On a envie de voir si on peut déformer nos individualités. Si par le jeu du contact on peut développer un caractère hybride, une espèce de personnage qui puise dans des facettes de notre personnalité que nous n'utilisons pas au quotidien. Audrey parfois se fait physiquement du mal. C'est une forme de sadisme. Pour ma part je cherche dans la méchanceté comme une manière de me dépouiller des codes de politesse et de gagner en liberté.

Du coup, à un moment donné j'ai attrapé le tube je t'ai mis un coup dans les fesses tu l'as passé à travers la chaise. Et avant ça j'avais mon pantalon sur la tête et je chantais « macha, macha la poubelle, la poubelle, cha la poubelle, Audrey, Audrey, la poubelle, Audrey la poubelle ». Macha est un surnom que mon frère m'a donné. Et t'étais en train de faire une crise à côté en mode larve où tu pleurais et criais en même temps. Tu faisais des petits trucs comme la larve sur laquelle on mettrait du sel. J'ai trouvé ce moment très juste. Je n'attendais pas une réaction cohérente de ta part. On ne s'ignore pas, on coexiste dans ce qu'on fait, même si tu es dans ta bulle et tu réponds de façon

imprévisible. Mais toutes nos actions s'influencent de près ou de loin et nourrissent une tension dramatique qui s'affranchit de notre geste en devenant réalité.

Comment t'as senti les moments où on utilise la voix?

J'ai eu l'impression d'exagérer. Ma voix change mais je n'arrive pas à contrôler. J'ai une voix douce. Quand je chante il n'y a aucune timidité qui ressort. En théâtre j'ai aussi l'impression que ma voix est différente. Mais dès que je dois exprimer mes idées j'ai une petite voix de merde. Je suis là « non je sais pas... ».

J'ai l'impression que ma voix change quand je parle espagnol. C'est drôle, comme je sais que vous ne reconnaissez pas, je m'amuse beaucoup plus. Je parle différemment. C'est comme si j'imitais des choses que j'avais entendues et que je rentrais dans la peau de ces gens. En espagnol je prends plaisir à imiter. Chez moi, pendant les fêtes du village d'à côté, il y a les « buruhandiak » : des adultes vêtus d'énormes masques qui courent derrière les enfants pour les rouer à coups de « zambomba », une membrane de la texture d'un organe animal gonflée comme un ballon de baudruche et qui pique un peu. C'est un jeu et moi je faisais ça quand j'étais petit.

C'est agréable d'avoir quelqu'un dans le dos.

D'avoir nos surfaces du corps collées à la verticale. Simplement, debout ventre contre dos. Ou poitrine contre poitrine, comme dans le tango. Mais c'est plus difficile. Ventre contre dos, on s'agence bien. On peut se déplacer ensemble. On peut marcher, longtemps, dans toutes les directions. Une fois, nous sommes allés ventre contre dos depuis la Manufacture jusqu'à la Bibliothèque Payot du Flon pour acheter des livres de Virginia Woolf et d'Annie Ernaux.

Notre contact est quasiment sans poids. Aujourd'hui plus qu'hier j'étais moins conscient de mes pieds, alors qu'hier c'était comme si je portais des petites sandalettes magiques qui se collaient et se décollaient du sol, un truc hyper félin super agréable. J'ai entendu un son sourd, puis quand ça s'est arrêté il y avait encore le vent qui soufflait et c'était super beau.

Il y a des cygnes, des passants, des chiens, des gens qui mettent de la musique. Des enfants qui passent et qui disent « aaah vous êtes des amoureux! ». Il y a un couple aussi qui se prend la tête et qui nous regarde. Les luminosités aussi : il y a beaucoup de mouvement en fait.

On a essayé assez longtemps et il y a eu un moment où on n'était plus dedans, mais on a marché, nos visages se sont collés, et on a retrouvé un rythme. Tu marchais en arrière je marchais en avant. On réfléchissait pas où on allait on faisait des pas. J'avancais avec le buste au lieu d'avancer avec les jambes : des fois je sens si on avance avec le haut ou plutôt le bas. A un moment donné j'ai collé mon sexe contre ta jambe et j'ai senti que c'était un bon point de contact parce que c'est une zone assez sensible, ce qui me permettait de bien écouter ce point de contact. Et ça marchait bien. J'évite souvent ce point de contact alors que ce n'est pas le sexe, mais ce qu'il y a en dessous, cet os-là dans l'axe central.

On a voulu aller trop vite. Je raccourcis ma respiration, je respire moins profondément. Du coup, c'est comme une tension qui se crée dans mon corps mais qui s'en va après avec la fluidité. Je sens, et aussi dans ton corps, qu'il y a des tensions qui petit à petit se relâchent. Au début on fait trop attention, et petit à petit ça s'en va. On peut essayer de respirer... même dès le départ.

Quand je suis derrière je pense à aller devant. Quand je suis devant je suis un peu cambré et je sens une détente au niveau du sacrum. Sans appuyer sur le point de contact, c'est comme si je pouvais être en interdépendance avec toi tout en gardant la souveraineté de mon équilibre. A des moments le point de contact s'éloigne un peu mais la connexion ne se perd pas. Je sens qu'on peut se déplacer d'un mètre puis revenir mais que tant qu'on garde la cadence, qu'on n'arrête jamais gauche droite gauche droite, en gardant le même pied et le même rythme, on peut s'agrèger et se désagrèger. On peut suivre cette matière qui reste une fois le contact lâché. Cet espace n'est pas vide, il est toujours animé, parce qu'on se déplace ensemble.

J'ai envie de voir comment cette marche régulière peut être perturbée et rendue plus complexe, comment on peut nourrir cette écoute où on se contamine, où on change quelque chose sans se le dire. Ça peut être un porté-ventouse, où on se colle et tout à coup on a plus besoin de toucher le sol. Tu vois ce que je veux dire? Si c'est un porté

par l'élan, il faut un peu plus d'espace entre nous. Tandis que là, c'est plus progressif. Il faut ce moment d'absorption pour compenser l'absence d'élan.

Danser sur *Jeux d'eau* de Maurice Ravel c'est très beau. Tu vois les choses bouger. Il n'y a pas de directions mais tu vois les vagues à l'intérieur, comme quelque chose qui se déventouse. Je me suis demandé, une fois que tu es accroché, comment tu évolues sur le corps de l'autre. Comment le corps s'enveloppe comme le koala qui se scratche.

Tu tâtonnes, tu tâtonnes et tu tâtonnes dans ton corps pour finalement te dire « là je peux me mettre! ». Tu fais des ajustements, en modifiant des petites choses, en rendant plus disponible un bras ou une épaule, pour grimper plus. Progressivement. En cherchant des chemins tu peux graviter un petit moment. Ça ne reste pas figé. Tu gravis quelque chose pour voir ensuite comment tu redescends.

Quand tu es le support tu peux permettre au koala de pouvoir bouger et de pouvoir s'accrocher ailleurs. Mais c'est lui qui est responsable de soustraire un maximum de poids. Tu lui donnes un support à travers le contrepoids et l'ancrage au sol. Tu ne repousses pas. Tu encaisses l'autre qui est en train de tracter.

Où se trouve cet espace d'incorporation si ce n'est pas dans le corps? Peut-être se trouve-t-il sur le corps en tant que surface de signification, si bien que le corps est égal à un espace incorporé.

– Judith Butler, *Bodies that matter*

Tu pensais aux personnages comme cette surface qui s'incorpore mais sans pénétrer à l'intérieur de toi. Elle est posée sur la peau, sur la façon de bouger, sur les expressions, sur la voix, mais aussi dans la pensée et dans la relation.

J'ai commencé à lire *Le ravissement de Lol V Stein* de Marguerite Duras. Le ravissement, c'est en même temps l'extase et le transport loin de la réalité. On dirait que Lola V Stein est à la limite de la maladie, ou de la folie. Ça parle de l'étrangeté de cette femme. Et dans ce début de roman il y a une scène de bal. Elle voit comment l'homme qu'elle aime tombe amoureux d'une autre femme. Et il y a toutes ces invitations à danser dans l'extrême pudeur. Ça m'a fait penser à notre musique de salon, le deuxième quatuor à cordes de Borodin créé en 1881, que le compositeur a dédié à sa femme. Une musique de lune de miel. Un romantisme fougueux, éclatant, sans mesure. Mais justement, si nous voulons parler du non-dit, de ce qui est gênant à dire, de ce qui n'est pas dit parce que ce n'est pas poli, cette musique puisqu'elle est tellement claire, transparente et univoque, elle amène un contraste avec l'envie

d'exprimer l'ambigüité, où le fait qu'il y ait toujours plusieurs sens ou en tout cas un sens plus étendu que celui manichéen du tout est bien ou du tout est mal.

Ce weekend j'étais à Blonay pour faire de la musique de chambre et je me suis souvenu de cette musique. J'ai joué cette pièce de Borodin quand j'étais adolescent. A 16 ans devenir musicien professionnel, c'était un rêve que je n'arrivais pas à affirmer. Et ça a été aussi le cas de ma grand-mère qui a été pianiste. Elle y a consacré beaucoup de temps pendant sa jeunesse, puis elle s'est mariée à eu cinq filles et c'est sorti. Il y a toujours un piano dans son salon. Ce salon dans l'appartement de mes grands-parents est peu habité. Je n'ai jamais vu ma grand-mère jouer sur ce piano, mais ma mère m'a raconté que petite, elle se réveillait souvent en entendant ma grand-mère jouer. A 13 ans, ma grand-mère a passé un an à Limoges en pensionnat avec des bonnes sœurs. Elle a été remarquée comme pianiste et a donné un récital à la fin de son séjour.

Tu penses que ta grand-mère voudrait rejouer du piano?

Il faudrait que je lui force la main un petit peu, qu'elle reprenne des partitions. Elle a d'autres préoccupations maintenant « j'ai mal au ventre, puis l'opération du colon, j'ai mal au dos, j'ai une hernie discale ».

C'est la vie des vieux. Et ils prennent tellement de médicaments, tous les jours. Et ils se plaignent. Ma grand-mère elle fait que de se plaindre, pas mon grand-père. Je crois que les femmes aiment bien se plaindre.

C'est quoi ce discours essentialiste.

Haha! Je crois que ces deux femmes aiment bien se plaindre.

Ta grand-mère aussi?

Ma mère et moi, on s'est toujours dit que le jour où elle aurait pas mal, c'est qu'elle serait morte.

[Rires]

J'ai lu *Regarde les lumières mon Amour*, d'Annie Ernaux. Elle y restitue ses habitudes de cliente de supermarché et tout ce qu'elle y découvre. Ce qui ressort, avec notre

focus sur la grand-mère, c'est qu'Annie Ernaux est une dame âgée quand elle écrit ce livre. En tout cas, elle a des préoccupations de vieille dame. Autant dans ce qu'elle observe que dans ce qu'elle fait. Elle est plutôt discrète. Les gens sont peu attentifs à elle, notamment les jeunes. Les gens qui l'interpellent sont âgés également. Elle prend son temps, fait ses courses avec parcimonie. J'ai beaucoup pensé à ma grand-mère, je pense à des petites choses plutôt corporelles.

Et si on définit un physique commun? Le gabarit, l'apparence, la peau, les cheveux, le squelette? Depuis nos grand-mères, on peut faire un hybride qui nous inclut aussi. Ta grand-mère comment elle est? Elle est plutôt grande, elle porte souvent des talons, elle se tient assez droite, elle a 78 ans, elle se teint les cheveux en blond, elle met du maquillage, elle est élégante, c'est une femme urbaine. Et toi? Elle a un gros ventre, une mama italienne. Elle porte des lunettes, elle fait une couleur mais maintenant elle a la flemme donc elle fait qu'une couleur aux racines. Mais ça lui va très bien aussi. Elle adore être coquette, mais sans mettre plein de maquillage. Elle met du rouge à lèvres, c'est important. Et du parfum qui sent bon pour elle, puis de la crème. Ce sont des soins apportés à son corps, comme si tu le nourrissais toujours pour qu'il reste souple. Elle a une peau et des mains soignées, avec des ongles hyper résistants. Par contre elle met des chaussures avec un petit talon mais confortables et pratiques à enlever parce que c'est dur de se baisser. Elle a de l'arthrose. Les articulations se solidifient, et elle en a plein dans les mains. Donc gros ventre, grosses fesses (on écrit) jambes fragiles et mains précieuses. Ou soignées. Le visage très féminin, avec cette envie d'être coquette, rouge à lèvres. Prestance. Et quelle est sa relation à son corps? Elle est pudique, elle ne va pas se montrer, mais il n'y a même pas besoin d'en parler, tellement c'est évident. Elle dort en chemise de nuit. Elle dit qu'elle veut perdre du poids. Quoique c'est moins le poids mais des douleurs maintenant. Elle a beau faire des analyses mais elle ne sait pas d'où ça vient. Quand t'es vieux il y a des douleurs que tu ne peux plus réparer, elles sont là, elles s'installent.

La douleur c'est aussi une manière de créer des liens avec sa famille, ses amis, les médecins et les aides-soignantes. Depuis que mon grand-père est mort, elle est plus touchée par l'isolation. Elle a moins envie de faire la cuisine, ou de sortir, ou... c'est comme si la solitude était acceptée mais qu'il manquait le petit moteur. Il y a toujours le risque d'une mort sociale³, c'est-à-dire d'une rupture définitive des liens sociaux qui te font exister pour et par les autres. Du coup, les « problèmes » deviennent une occupation à temps plein, un rythme, un cadre de vie. C'est une raison de se réjouir ou de s'inquiéter. Ma grand-mère s'est récemment cassé le trochanter. Elle s'est soignée et surtout elle a dû faire plein d'allers-retours chez le physio, puis « j'arrive quasiment à marcher sans la béquille ». Elle ne pouvait plus conduire, donc mes tantes devaient toujours l'accompagner.

Elle est impatiente et maladroite. Elle tombe souvent. Elle est surexcitée. Elle s'est cassé le coude, elle est retombée, et s'est cassé le poignet du même bras. Et du coup je lui demande si son coude va mieux et elle me répond « oui oui mais maintenant c'est le poignet qui me fait mal ». Donc il y a un élan de mobilité, empêché par la chute. Puis elle est très bien dans sa vie sédentaire, tant qu'elle peut s'asseoir et marcher, elle n'a pas besoin de plus. Elle fait des petits exercices à la place du yoga qu'elle pratiquait avant. Elle a un petit vélo, avec des pédales, elle fait des tours, elle compte. Elle a une vitalité incroyable et c'est grâce à ça qu'elle arrive à beaucoup bouger.

On y va? On essaye? Mais sans mimer. Comme lorsque tu joues à être dans un ascenseur, tu n'as pas besoin de montrer que c'est petit. Tu n'es pas forcément serré contre les autres, au contraire tu essayes de garder une distance polie. On s'attache au réel. On est sur les gradins mais on veut faire exister un salon rectangulaire, grand comme cette salle, mais sur la longueur et sur trois files. On est seul, on n'a pas besoin

³ Terme utilisé par Guillemard pour faire référence à une catégorie de retraités en situation d'isolation sociale, dans Paillat Paul. Guillemard A.-M. — *La retraite : une mort sociale. Sociologie des conduites en situation de retraite*. In: *Population*, 29^e année, n°4-5, 1974. p. 943.

d'expliquer où on est mais on visualise les lieux. On n'a pas besoin de toucher, d'énoncer les choses, peut-être qu'on va être très statiques, mais pourquoi pas.

Cuando le duele la espalda se mete en la cama

Elle met de la crème sur l'épaule

A ver, la espalda!

Le dos! Elle s'est cassée le dos?

No hombre, cuando le duele la espalda se queda quieta

Elle est inquiète

Por favor...

Elle est immobile

J'aime entrer et sortir du gradin. Descendre complètement et revenir sur les gradins. Prendre l'élan pour y retourner.

Quand tout le corps touche la surface du gradin, c'est un temps pour l'écoute. On est dans le flottement, la suspension, et d'un coup on lâche et le corps se met à couler. Le corps s'écrase. Il s'écrase jusqu'au bout et il descend palier par palier. Dans un mélange entre l'abandon et le contrôle. L'abandon du corps pour qu'il coule, qu'il dégouline. Sans quoi on s'arrête. Mais le contrôle, pour contrer la gravité et éviter une chute totale, comme si la peau collait aux surfaces. En déchargeant gramme par gramme le poids et en prenant conscience à chaque millimètre des appuis localisés sur tout le corps. Les doigts et les orteils sont comme des antennes qui flairent les surfaces.

J'adore ce fond de musique romantique. C'est une musique sans trop de pulsation. Il y a des phrasés, des élans. Le *Trio élégiaque* (1892) de Rachmaninoff est une musique romantique très lourde, assourdissante, avec beaucoup d'insistance sur un même motif qui se répète dans un grand crescendo qui n'en finit jamais. On retrouve cette espèce d'éclosion mélodique dans le poème symphonique *The Isle Of The Dead* (1908), mais encore plus torturée, à cause des chromatismes très présents dans l'écriture du compositeur. Ça se charge ça se charge, ça ne se décharge pas, ce n'est pas léger. Elle donne beaucoup de prestance au corps. Elle nous accompagne dans cette chute lente et inévitable.

On est un mais pas tout à fait un.

Avoir deux têtes, ça intrigue. C'est perturbant de voir un membre extérieur s'étendre et surgir de quelque chose. Ça renvoie au concept de ne pas être complètement un corps psychologique humain, de ne pas savoir si on est animal, ou chose, ou poids, ou contrainte. C'est dans le *Manifeste Cyborg* de Donna Haraway. Elle questionne les modèles identitaires communs en y ajoutant la figure du Cyborg, c'est-à-dire l'hybridation du vivant et du technologique. Elle ouvre une brèche dans la catégorisation de l'être et du non-être et invite à penser le réel comme un corps composite, en transition et en constante redéfinition.

Je repense à la pièce *7 Pleasures* de Mette Ingvarstsen où ils étaient d'abord tout nus, des corps humains sans attributs culturels ni même animaux, des larves rampant dans une scénographie type salon Ikea, où petit à petit ils retrouvaient leurs traits culturels. Ils mettaient des habits noirs et jouaient des scènes de sadomasochisme.

D'ailleurs, est-ce qu'on a besoin d'un costume ? On a déjà plein d'éléments à explorer : les gradins, la musique, les portés glissés, les marches, la chute et la recherche du personnage. On garde les chaussettes : elles nous déstabilisent et en même temps elles nous font glisser d'un bout à l'autre du gradin. Elles nous donnent l'élan et nous enlèvent le contrôle. Le chignon sur nos têtes est déjà un costume qui

signifie qu'on devient un ou du moins qu'on incarne autre chose que nous deux. Il y a la voix, il y a une histoire qui est racontée, on se coiffe, il y a la gestuelle, il y a un caractère dans lequel on joue vraiment à être une personne ou en tout cas une personne avec son fantôme, mais qui fait partie d'un seul truc. On incarne une grand-mère, mais on n'a pas besoin que les autres voient que nous sommes une grand-mère ou pas. Puis on va enlever petit à petit ce chignon et jouer avec le contact qu'on a, les cheveux, la manipulation, les glissades, la danse, et on va s'amuser à redevenir deux.

Les gradins sont l'endroit depuis lequel le public regarde un spectacle. C'est son espace. On s'est approprié de son espace pour nos explorations et on lui demande d'occuper la scène à notre place. Il faut qu'on le lui signifie. Surtout que depuis la scène, il ne pourra pas toujours tout voir. Va-t-il se sentir à l'aise? Je veux que le public soit à l'aise. Il n'y a rien de pire que de commencer un spectacle avec une mauvaise surprise « j'ai pas de chaise » ou « je suis arrivé en dernier je ne vois rien ». Il faut le mettre à l'aise. On lui construit un salon, des canapés, l'apéritif. Oui mais c'est le salon d'une grand-mère. On peut mettre des vieilles photos. Et des bonbons à la menthe pour la toux sur une table. C'est l'hiver. Et des madeleines. Des mouchoirs aussi. Les canapés tout au fond, comme ça s'il ne voit pas il peut au moins faire sa sieste tranquille. Ou plutôt sur les côtés. Et une moquette pour ceux qui sont assis par terre. Peut-être la moquette verte qui avait été achetée l'an passé?

Mais du coup vous allez avoir des canapés et tout le mobilier ?



Relation in Time, Marina Abramovic et Ulay, 1977

Vous êtes deux, vous êtes en relation.

Une relation extrêmement fusionnelle qui fait que l'un fait l'ombre de l'autre mais c'est quand même deux entités. Ce n'est pas un monstre à deux têtes, une créature. On n'est pas dans cette idée du freak. On est au niveau de l'abstraction. On rend visible quelque chose qui ne l'est pas. On ne sait pas quel est le degré de réalité. Qui est réel, qui ne l'est pas.

Tu as une dimension d'étrangeté, on ne connaît pas tellement ton statut. Mon rôle est voir où on va et de voir où on est. Ton rôle est de sentir, parce que tu ne vois pas. Tu es sensuel, dans cette façon d'être hyper proche. Te porter, des fois c'est rassurant, des fois c'est lourd, des fois c'est une entrave, et puis après c'est une joie.

Alors je ne suis pas la grand-mère. On ne partage pas cette même identité. On nous a dit que j'étais ton parasite enfoui derrière toi. Une entité physiquement distincte de toi mais qui t'appartient. Elle ne vit que de toi et à travers toi. Je pense aux Frères Karamazov. Vers la fin du récit, il y a le jugement pour parricide de Mitia, l'ainé de la fratrie. Ivan Fiodorovich, le deuxième, est en proie à des hallucinations la veille de sa comparution devant des juges. Il est seul dans sa chambre et se retrouve face à face avec un « gentleman ». Il sait pertinemment que cet être est le fruit de sa pensée malade. Mais il ne peut pas s'empêcher de l'écouter et de dialoguer avec lui :

- *Je veux marcher dans la chambre... Parfois je cesse de te voir, de t'entendre, mais je devine toujours ce que tu veux dire, car c'est moi qui parle, et non pas toi ! Mais je ne sais pas si je dormais la dernière fois, ou si je t'ai vu en réalité. Je vais m'appliquer sur la tête une serviette mouillée ; peut-être te dissiperas-tu. (...) car tu n'es qu'un parasite. Quel cauchemar tenace ! Mais je ne te crains pas. Je viendrai à bout de toi. On ne m'intèrnera pas !*
- *C'est charmant, « parasite ». C'est mon rôle, en effet. Que suis-je sur terre, sinon un parasite ? À propos, je suis surpris de t'entendre ; ma foi, tu commences à me prendre pour un être réel et non pour le produit de ta seule imagination, comme tu le soutenais l'autre fois.*
- *Je ne t'ai jamais pris un seul instant pour une réalité, s'écria Ivan avec rage. Tu es un mensonge, un fantôme de mon esprit malade. Mais je ne sais comment me débarrasser de toi, je vois qu'il faudra souffrir quelque temps.⁴*

Adossé à son acolyte, la gaillardise du parasite retient des traits caractéristiques du faune qui dans l'ivresse de l'après-midi guette les nymphes et se souvient⁵ :

...

*Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure
Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
Avec un cri de rage au ciel de la forêt;
Et le splendide bain de cheveux disparaît
Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !
J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;*

...

⁴ Fiodor Dostoïevski, *les Frères Karamazov*, Ed. Samizdat, « Ebooks libres et gratuits », 2014, p. 640.

⁵ Extraits de Stéphane Mallarmé, *L'après-midi d'un Faune*, *Œuvres de Mallarmé*, ed. Garnier, Paris, 1985, p. 52.

Lorsqu'il est seul, le parasite doit s'approprier de sa forme. Il doit exister dans son incomplétude. Cette incarnation est perturbante, comme celle de Mr Hyde. Dans le roman *l'Etrange cas du Dr Jekyll et Mr Hyde*, ce dernier a *quelque chose de douteux dans son apparence, pâle et malingre, quelque chose qui, à de certains moments, n'est que déplaisant et, dans d'autres, absolument détestable*⁶. Et dans les mots de Mr Utterson, l'ami avocat de Henry Jekyll « *il y a autre chose, si je pouvais seulement trouver le mot pour l'énoncer. Que le bon Dieu me bénisse, si cet homme a rien d'humain ! Est-ce quelque chose de troglodytique ? Ou est-ce simplement le rayonnement d'une âme immonde qui traverse son enveloppe corporelle et la défigure ? Ce doit être cela ; car, oh ! Mon pauvre vieil ami Jekyll, si jamais j'ai lu la signature de Satan sur la face de quelqu'un, c'est sûrement sur celle de votre nouvel ami.* »⁷

Il est là, à la fois on aime qu'il soit là et des fois il nous empêche de faire les choses. Mais comment est-ce qu'on vit avec, comment est-ce qu'on se débrouille avec ? Est-ce qu'on reste avec lui, est-ce qu'on devient plus familier ? Et quand il est seul, y a-t-il des mouvements caractéristiques à cet être parasite soudainement détaché de son stimuli sensoriel majeur ?

Je cherche, je continue de chercher à droite à gauche comme je cherchais déjà toute à l'heure derrière toi. Pas tout au début. Mais déjà avant que la musique n'apparaisse. Et c'est d'ailleurs pour ça, parce que je cherche, que je te pousse et je t'entraîne dans un sens ou un autre. Je cherche avec mes mains : mais comment inclure mon corps dans cette action ? Et si je suis un homme à moitié, alors je me tiens comment ? Voûté ou tendu comme un piquet ? Je tombe, j'apprends encore à marcher, je me relève et dans ma respiration forte et haletante, je te dis à toi, mon autre, qui désormais me regardes

⁶ Robert Louis Stevenson, traduction B.-J. Lowe, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, Bibliothèque électronique du Québec, collection À tous les vents, Vol. 24, version 1.1, p. 17.

⁷ Ibid., p. 33

d'un air curieux, « vient vers moi. Ou alors pars loin ! ». Je suis déjà essoufflé. Alors je respire et je me pose sur le gradin, tranquille, guetteur, comme le faune. Finalement c'est toi qui me surprends, par derrière, et tu me ramènes à la réalité. Assis, je me dis, enfin, « Audrey ».

Ce n'est pas de la folie pure. C'est un entre-deux.

Un travail pénible et quotidien pour te raccrocher à la réalité, pour ne pas succomber à tes faiblesses et renaître entier et apte à déployer toutes tes aptitudes sociales devant le monde. Tu peux être maniaco-dépressive, bipolaire ou simplement bizarre, mais tu vis. Tu existes, tu es réel et tu es dans la société à chaque minute. Et ça te coûte de vouloir être en adéquation. Tu ne peux pas disparaître alors que tu prépares une réception pour le soir même mais que tu rêvasses d'une existence que depuis longtemps tu as déniée. Il y a ces choses que tu veux mettre à la lumière et celles que tu ne peux pas dissimuler. L'homme que tu as aimé en premier est rentré des Indes et ce soir il sera là. Avec les autres invités. Tes sentiments ont flétri et pourtant ce n'est pas confortable. Tu dois gérer cette situation, tu as la pression. Tu n'es pas malheureuse. Pas satisfaite non plus. Et jusqu'au dernier moment tu crois que Clarissa Dalloway⁸ va se pendre dans son salon ou se noyer dans la Tamise. Et pourtant il n'y a pas d'indices clairs. Car elle n'a aucune justification matérielle ou sociale à son mal-être. Elle n'en a même pas la pensée clairvoyante. Finalement, elle est là, à valser de convive en convive, sans trop pouvoir s'attarder sur l'une ou l'autre des conversations.

⁸ Personnage principal dans *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf.

Cette musique de Borodin⁹ est un moment de générosité. Un scherzo dans une pulsation ternaire frénétique. C'est à ce moment-là que nos corps sont le plus éveillés. On se laisse traverser par cette musique qui déclenche l'euphorie à l'intérieur de nous. On lâche la tête et les cheveux. On glisse, on glisse, on respire la musique, pour s'arrêter, pour trouver la clarté. Tu me manipules, puis c'est moi, les rôles s'invertissent et se fondent. Constamment on s'invite, on se porte, on s'entraîne mais on s'éloigne et on se recolle. Nos corps se séparent mais sont attirés l'un vers l'autre comme dans une espèce de force centrifuge.

C'est notre flamme de bonheur avant le retour aux sentiments ambivalents et humains. Avant de se laisser doucement happer par le feu de la cheminée.

⁹ Scherzo, 3^{ème} mouvement du 2^{ème} Quatuor à cordes d'Alexander Borodin

Une ligne se trace à la verticale dans un espace scindé inégalement en deux. Car il y a nécessairement deux chemins distincts même si la direction reste la même. Une marche lente nous tire vers un ailleurs immatériel. Est-ce métaphysique? C'est un moment pictural qui peut évoquer *l'outre-monde* : dans le vocabulaire symboliste c'est *un lieu à part, hétérogène au monde matériel et visible, en divorce d'avec le « monde d'ici-bas »*¹⁰. L'alignement peut être long ou durer un instant, comme une dernière étincelle avant que le feu disparaisse.

Et si on laisse une fin ouverte. On passe à autre chose. On n'est plus un, ni deux, on ne sait pas.

¹⁰ Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste (1890-1896) Pour un théâtre spectral*, ed. Ellug, Grenoble, 2010 p. 14.

Je remercie très sincèrement

Audrey Dionis, mon amie, ma Madeleine aux expressions romantiques, ma compagne élancée, puissante, cheminant toujours de l'avant, l'esprit curieux,

Claire de Ribaupierre, avec ses yeux vibrant de magie et ses ressources inépuisables, pour avoir creusé dans des couches toujours plus profondes de notre exploration en affirmant le réel à travers le sensible et l'imaginaire,

Tex, dont la disparition m'a rendu l'essentiel, sentir la vie.

Bibliographie

Essais

Judith Butler, *Ces corps qui comptent [Bodies that matter]. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, ed. Amsterdam, Paris, 2009 (parution 1993)

Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, ed. Flammarion, Paris, 2008 (1977)

Donna Haraway, le *Manifeste Cyborg [A Cyborg manifesto]*, dans *Simians, Cyborgs and Women*, 1991

Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste (1890-1896) Pour un théâtre spectral*, ed. Ellug, Grenoble, 2010

Paul Paillat. Guillemard A.-M. — *La retraite : une mort sociale. Sociologie des conduites en situation de retraite*. Dans : *Population*, 29^e année, n°4-5, 1974

Littérature

Marguerite Duras, *le ravisement de Lol V Stein* (parution 1964), ed. Gallimard, Paris, 2013

Fiodor Dostoïevski, *les Frères Karamazov* (1880), ed. Alianza Editorial, Madrid, 2006

Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon Amour* (2014), ed. Gallimard, Paris, 2016

Stéphane Mallarmé, *L'après-midi d'un Faune* (1876), *Œuvres de Mallarmé*, ed. Garnier, Paris, 1985

Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll et Mr Hyde* (1886), ed. Penguin English Library, 2012

Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (1925) et *Les Vagues* (1931), ed. Gallimard, Paris, 2012

Musique

Maurice Ravel, *Jeux d'Eau*, 1901

Alexander Borodin, *Quatuor à cordes n°2*, 1881

Sergei Rachmaninoff, *Trio élégiaque n°1*, 1892 et *The Isle of the Dead*, 1908

Danse/Performance

The Fall after Newton, documentaire de 1981 sur les débuts du Contact Improvisation

7 Pleasures, pièce de Mette Ingvarsen créée en 2015

Relation in time, performance de 1977 par Marina Abramovic et Ulay