

Espaces furtifs à discrétion des corps.

«Le corps agite l'esprit»

Nous posons en exergue des quelques réflexions qui suivent, et en guise de contrepoint au fameux axiome biblique «l'esprit anime le corps», ce verset d'un «Traité du spectacle Xuerta-Ehtitna», noté et traduit par l'ethnologue Rémi de Gisseur à la fin du siècle dernier. Le commentaire du sorcier détenteur, qui suit l'énoncé du verset, fait apparaître que, dans toute les pratiques spectaculaires de sa tribu, la seule présence d'un être humain suffit à contaminer l'espace de représentation, espace qui doit rester indemne des gesticulations réservées aux procédés thérapeutiques de l'espace du guérisseur. Dès lors qu'il est sur scène le corps n'a pas à faire preuve de l'esprit qui l'habite : au delà de cette évidence première, la tâche de l'organisme humain consistera à manifester les signes dont il a lui même prémédité l'agencement dans le temps et l'espace.

Les agitements d'ALIS sur scène, n'impliquent nullement l'exposition préalable d'un corps musculaire (à la motricité éventuellement spécialisée, tel le corps du danseur). Plus qu'à du mouvement, la présence des corps, d'organismes vivants, procède d'un déploiement, dépliage...auditif, visuel, manuel, moteur, verbal...

Une non spécialisation qui renvoie à ce «n'importe qui» qui pourrait exécuter nos spectacles, un peu comme n'importe qui peut effectivement prononcer tel ou tel mot (à ce titre, et plus d'un autre, l'agencement intégré d'organes que constitue le corps humain, n'est pas n'importe quoi).

Il est possible de formuler des catégories sur l'ensemble des signes dont ALIS (et pas seulement ALIS) dispose en scène ; nous articulerons ici cette formulation autour de la notion de furtif.

Sur scène nous distinguons d'abord deux types évidents de populations de signes, chacune se caractérisant par son aspect plus ou moins furtif :

- des images découpées , objets, que nous qualifieront de très peu furtifs, leur existence solide requérant notamment une intervention musclée, ou mécanique, pour dégager l'espace, laisser place.

- des images projetées, qualifiées de très furtives, leur existence ne dépendant que de l'allumage ou de l'extinction d'une petite ampoule derrière un film. Ce flux lumineux ayant naturellement tendance à échapper aux limites d'un espace de représentation, un écran est nécessaire qui, stoppant net le dit flux lumineux, assure la manifestation desdites images. De surcroît, l'ensemble du dispositif doit être plongé dans une obscurité suffisante.

Et si ces images sont déplaçables (ALIS y parvient), elle ne le sont qu'à l'intérieur de l'espace de représentation (elles n'existent pas au delà).

Dans cette catégorie de signes viennent se ranger les éclairages : images particulières, extrêmement furtives, puisque leur fonction inclut leur dégradation, totale ou partielle, en tant qu'images, par les décors ou objets qu'elles servent à éclairer. A produire l'image des décors et objets, l'image éclairante s'anéantit...

Nous distinguons ensuite une population de nature très différente : les organismes, ou corps.

Cette troisième catégorie occupe une position intermédiaire, en terme de furtivité et de fonction, entre les deux précédentes catégories. C'est en effet, directement ou indirectement, par l'intermédiaire de corps que la plupart des choses qui apparaissent sur scène se déplacent.

Notre rôle est celui de manutentionnaires, parfois de manipulateurs, et ce que nous effectuons sur scène est de l'ordre du transport d'un point à un autre. Le point de départ de l'objet que nous déplaçons et son point d'arrivée sont généralement signalés par des «éclairages».

Le mouvement.

Il paraît difficile, dans ce contexte, d'utiliser la notion de mouvement telle que la perçoit le danseur ou chorégraphe pour appréhender les activités d'ALIS sur scène. De même pour toute inscription d'une gestuelle : son affichage ne laisse pas de trace (comme celle du geste du plasticien), ou bien elle est rapidement submergée par le système de représentation dans lequel elle intervient.



Trace

extraite de «En attendant Mieu».

Le mouvement physique qu'ALIS met en oeuvre tient en effet plus de celui de l'horlogerie, et il est d'ailleurs régulé par une horloge.

Un mouvement est par conséquent très en retrait, soustrait. Il ne représente rien : le moindre emportement du corps viendrait figurer (une faculté que nous tenons précieusement en réserve). Nous faisons sur scène strictement ce que nous sommes en train d'y faire ; nous ne jouons pas un rôle.

La difficulté, pour nous, est que nos gestes ne soient animés d'aucune intention parasite. Sur scène, ne dissimulant pas nos actions au spectateur, nous sommes simplement en proie à l'intention de bien faire : apporter le bon objet au bon endroit, au bon moment...(coïncidence)

Le corps a pour fonction d'assurer le déroulement d'une séquence d'actions préméditées. Il s'insère, au «plus-que-furtif», disons discret, programmé par les répétitions, entre les couches superposées de signes qu'il a lui-même secrétées.

Le corps comme image, comme signe, comme figure.

Dans notre culture, la scène, par convention, érige le corps en emblème du mouvement. Les effets de cette promotion sont multiples et fondamentaux : inscription rassurante de la nature des actions fomentées et exécutées pour l'espace et la durée de la représentation, rétablissement d'une échelle de référence pour le décryptage du langage scénique, etc... Mais l'effet le plus puissant est sans doute d'oblitérer le fait que chaque tentative de production de signes suppose un agencement spécifique des fonctions motrices et sensibles du corps humain, une conception, composition souvent hiérarchique de la distribution des organes, propre à chaque «expression». C'est cette construction qui demeure le plus difficile à subvertir, la moindre modification demandant de la part du lecteur (ici du spectateur), une adhésion, voire une projection, pas seulement intellectuelle mais fonctionnelle, de son organisme sur celui qui lui est présenté.

ALIS délivre une structure de l'organisme humain (une hypothèse de corps) à géométrie variable, à l'image des machinations exhibées sur scène. Au spectateur de reconstituer la fiction d'une intégrité : celle d'un corps épars dont la présence furtive est l'indice d'une existence, et celle de son propre corps de spectateur, en état de perceptions multiples .

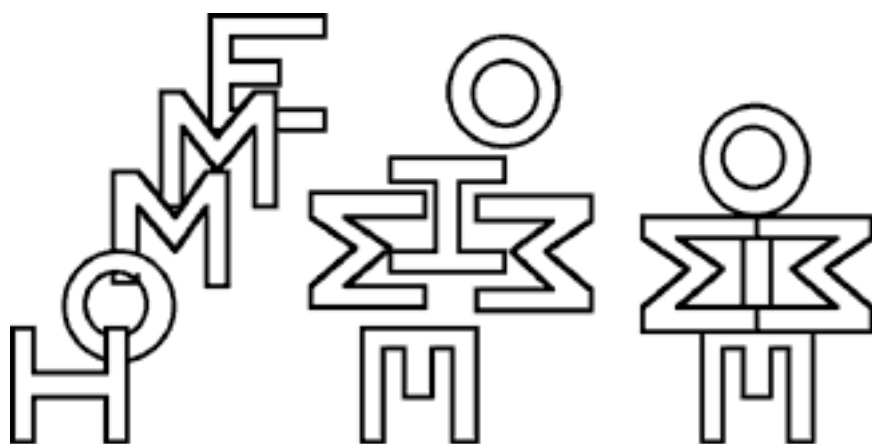


Figure humaine

extraite de «En attendant Mieu».

Tout ce qui bouge...

Il y aurait quelque chose de fictif dans tout déplacement (une sorte de reflet du fait que toute fiction se fonde sur un déplacement).

Le mouvement ne serait que l'ensemble des sensations qui vient réaliser cette fiction.

Dans la voiture, ou dans les autres machines à déplacer le corps humain, la sensation de vitesse provient principalement des mouvements parasites au regard de la trajectoire préméditée : l'absence de ces parasites, secousses, annulerait donc tout mouvement : un ascenseur parfaitement réglé ne donne aucune garantie de son déplacement. Cette garantie devient dès lors strictement équivalente à la fiction qui fait coïncider l'espace sur lequel ses portes se sont fermées avec celui sur lequel elles s'ouvrent à nouveau.

A moins qu'elles ne s'ouvrent toujours sur un seul et même espace, et ne se ferment que pour abriter le passager des effets nocifs de la mutation à laquelle l'espace est soumis dans la durée de leur clôture (les affres de la téléportation!). Et pour laisser au passager le temps de se constituer l'espace précédent en souvenir.

Quelle serait en effet la différence entre un ascenseur qui ne bougerait pas (mais dont les portes fonctionnent) et un ascenseur équipé de commandes aléatoires qui donnerait accès à une série d'espaces clos identiques, dépourvus d'indication d'étage?

On attend l'ascenseur.

Lorsqu'il arrive, il a toujours pu s'y passer quelque chose.

N'est-ce pas ce que l'on cherche à déchiffrer sur le visage des passagers que l'on croise ou que l'on y rejoint?

ALIS

Premier effort d'entraînement à la fiction.

in Puck n°4 «des corps dans l'espace»

Avril 1991