



GESTES EN ÉCLATS

ART,
DANSE ET
PERFORMANCE

DIRECTION
AURORE DESPRÉS

*

LES PRESSES
DU RÉEL

Collection
Nouvelles scènes
dirigée par Sophie Claudel
et Franck Gautherot

©

Les presses du réel &
D.U. Art, danse et performance
de l'université de
Franche-Comté

GESTES EN ÉCLATS

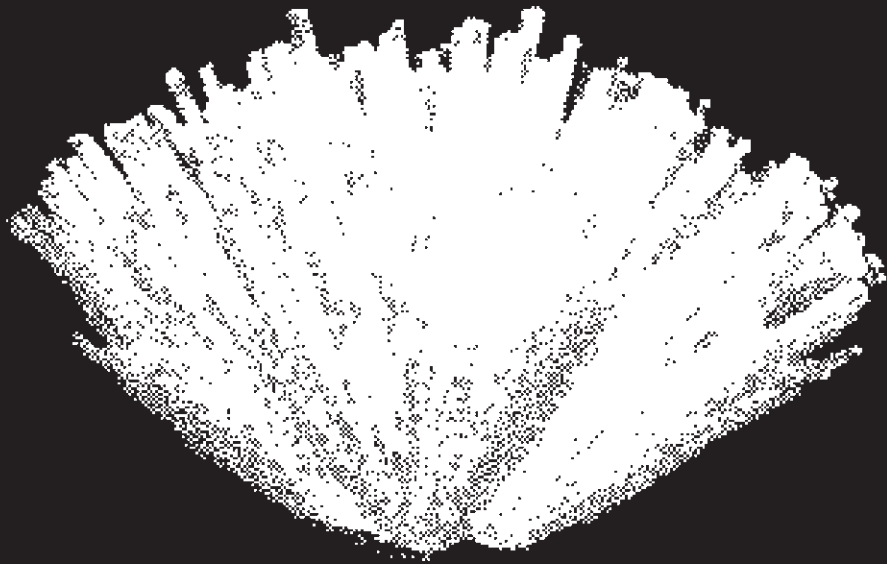
ART,
DANSE ET
PERFORMANCE

DIRECTION
AURORE DESPRÉS

*

les presses du réel

SHIFT



#1

NOTION DE
PERFORMANCE

Mark
Tompkins

Complexités en danse-performance

avec et par Mark Tompkins
(entretien conduit par Aurore Després)

*

1. « Énergumène » est le qualificatif employé par Hervé Gauville dans une critique de *Libération* (13 décembre 1979) à propos de l'interprétation de Mark Tompkins, « acteur-danseur-chanteur » qu'avait choisi Hideyuki Yano pour la pièce *Hana Cristal-Fleur: cérémonie sans mémoire* (1979) à laquelle ont participé aussi Lila Greene, Sidonie Rochon, François Verret, Elsa Wolliaaston.
2. Isabelle Ginot, « Mark Tompkins Livin' is deadly », article paru dans *Art Press, Medium Danse*, numéro spécial, novembre 2002, p. 56-59
3. Voir « Expériences et comptes rendus » de séances avec Mark Tompkins, DU Art, danse et performance 2012-2013 et DU Art, danse, performance 2012-2013, université de Franche-Comté, <http://duadp.hypotheses.org>, consulté le 13 janvier 2015.

Shift / Shifter : Changement de conscience extrêmement vif (volontaire ou non) qui peut impliquer les sens (ex. du toucher au visuel, du visuel à l'auditif), les émotions, les pensées. Le mécanisme du shift est principalement lié à l'action d'inhiber et/ou de permettre une impulsion. Il est utilisé pour libérer le performeur de ses habitudes, élargir son vocabulaire et le surprendre. Shifter est l'acte de déplacer la conscience d'une sensation, d'une perception ou d'un état à une autre.

Mark Tompkins

Depuis son arrivée en France en 1973 jusqu'à aujourd'hui, Mark Tompkins traverse le temps et le paysage chorégraphique comme une sorte d'« énergumène¹ » ou, comme l'écrit très justement Isabelle Ginot en 2001, comme une « curieuse figure, quelque chose comme un avant-centre outsider² ». Sur le chemin qui me conduisait vers cet entretien et précisément à Arbecy, petit village du Haut-Doubs où la C^{ie} Ida a installé son studio de travail, je pensais combien cette figure centrale et toujours décalée, celle de l'artiste Mark Tompkins comme du pédagogue, en traversée de toutes ses œuvres comme de tous ses ouvrages, relevait directement d'une manière « d'être au temps ». Mark Tompkins semble être toujours à la pointe du temps présent comme le requiert l'émergence d'un geste dans l'improvisation et le « contact improvisation » dont il a porté activement le courant en France dès la fin des années 1970. De cette pointe miroitent, en éclats et complexités, une épaisseur du passé, de l'histoire de la danse européenne et encore une incroyable ouverture sur le futur, sur un devenir gros de l'envergure des problématisations esthétiques, culturelles, sociales et politiques que son œuvre porte. C'est bien cette amplitude, tout en recherche et en humilité, que Mark nous a offerte en douce générosité lors de ses interventions dans le cadre du DU Art, danse et performance³. Si l'importance de cette figure à la fois solide et évanescence est, pour l'histoire de la danse et celle de la « danse-performance » encore à constituer, je pensais sur ce chemin que ma question

principale concernerait les différentes modes ou inflexions qu'avait pu prendre, dans son parcours et dans son travail, la notion de « performance ». Qu'est-ce donc que ces « objets performatifs non-identifiés⁴ » qu'il fabrique en signature ?

PERFORMANCE ET CONTACT-IMPROVISATION

AURORE DESPRÉS – Comment as-tu rencontré le contact improvisation (CI) à la fin des années 1970, juste quelques années après que cette pratique soit lancée par Steve Paxton aux États-Unis ?

MARK TOMPKINS – Je cherchais une technique qui me convenait et je ne la trouvais pas. Toutes les techniques de danse que je rencontrais étaient basées sur l'imitation d'un modèle. Faire du classique, du moderne ou du contemporain revenait au même. Puis j'ai rencontré Harry Sheppard, un professeur de Cunningham. Après deux cours, en rigolant, je lui ai dit « Tu ne veux pas aller danser en boîte ce soir ? » À partir de là, ma vie a basculé. Avec Harry, on passait les nuits en boîte et les journées à la maison improvisant sur des disques. Il me nourrissait de livres, de musiques, d'idées, me transmettait son savoir, et je commençai à faire des performances avec lui. Étrangement, je peux dire que j'ai appris la danse avec Harry par osmose, mais je crois qu'il ne m'a jamais montré un seul mouvement. Quand j'ai rencontré Steve Paxton et Lisa Nelson en 1978 à La Sainte-Baume, toujours sur les conseils de Harry, c'était la première fois que je rencontrais une véritable technique « sans modèle ». Le contact improvisation est basé sur les *principes* du mouvement et non pas *l'imitation* du mouvement. Ce qui est génial dans le CI, c'est que la pratique des principes est à la fois l'enseignement et la technique.

A.D. – Il n'empêche que tu vas opérer un certain virage par rapport à la danse postmoderne qui se formule dans les années 1960-1970 aux États-Unis. Lors de la séance sur « Le geste déplacé » dans le cadre de la session 2 du DU Art, danse et performance en 2011⁵, tu avais fait remarquer combien l'idée de « neutralité » qui présidait aux danses de la Judson Church aussi bien qu'au contact improvisation t'était devenue *difficile* et t'a éloigné de cette pratique...

M.T. – Le CI est basé sur la relation à deux. On peut faire du contact tout seul – le sol est incontestablement le premier partenaire dans le CI – mais c'est quand même mieux à deux ! Steve a toujours insisté sur la notion de « neutralité » en disant que c'est avant tout deux corps qui se rencontrent et non pas deux personnes, deux personnalités. Je pense que lui et ses collègues de Judson – c'était l'époque – croyaient dans un « corps démocratique », sans virtuosité. Cette « philosophie de l'égalité » et l'idée que « tout le monde peut danser » circulaient fortement dans le milieu de CI.

A.D. – En même temps, ce « rapport neutre » peut advenir aussi comme une sorte de « libération » au regard de relations constamment basées sur des processus d'identification sociales, sexuelles ou autres. Rencontrer d'abord un corps,

4. Biographie de Mark Tompkins, site de la Compagnie IDA: <http://www.idamarktompkins.com>, consulté le 13 janvier 2015.

5. Séance de Mark Tompkins et Trajal Harrell en présence de Gérard Mayen, *Origines, Genres et Identités: Le geste déplacé* in session 2 « Corps, gestes, perceptions » du DU Art, danse et performance 2011-2012, au Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort. Voir « Expériences et compte-rendus » par Frédérique Latu: <http://duadp.hypotheses.org/1032>, consulté le 12 janvier 2015.

une matière, un os, une peau, un poids, une tonicité... Toi qui as été, dès 1979, l'un des premiers à enseigner le CI en France avec l'Atelier-Contact⁶ à Paris et qui a, pendant près de 20 ans, largement contribué à sa transmission en France et en Europe, quand cette idée d'un « rapport neutre » t'est-elle devenue problématique ?

- M.T. – Au début, ça ne m'a pas posé de problème. Moi aussi, j'ai cru à cette « libération ». Porter un regard neutre sur soi et ses partenaires est vital, surtout dans des relations si intimes comme elles peuvent exister dans un duo de CI. Petit, grand, gros, mince, homme, femme, « on y va ! » Mais au fond, une relation peut-elle être réellement « neutre » ? Petit à petit, plus que j'ai gagné en technique, plus j'ai du m'efforcer, en tant que danseur expérimenté et professeur, d'être ouvert à tout le monde. Au fur à mesure, surtout quand j'ai commencé à participer à des performances en public, cette ouverture m'a posé des problèmes. Je préférais danser avec certaines personnes plus que d'autres, simplement parce que c'était plus riche, plus stimulant, plus fun ! Danser avec Steve et Lisa était formidable ! Ils avaient une conscience corporelle plus développée, et une connaissance de la composition plus aigüe. Lisa Nelson, qui venait fréquemment enseigner à Paris à l'époque, proposait à l'Atelier-Contact de faire une performance à la Forge royale, un studio de danse dans le XI^e. C'est en 1979 que nous avons fait la première performance de contact improvisation en France. Après, nous avons souvent fait des performances, mais j'ai vite senti que la motivation d'être sur scène n'était pas le même pour tout le monde. Au début des années 1980, j'ai beaucoup voyagé, enseigné et performé le CI en Europe avec Kirstie Simson. Avec elle, j'ai réalisé que si tout le monde peut improviser, il y a quand même des personnes qui improvisent mieux que d'autres ! J'ai commencé à m'interroger sur la différence entre une danse qui se pratique en studio et une danse qui se pratique sur scène avec un public, et qui demande une connaissance de l'espace-temps théâtral considérable. En même temps, l'ambiance sociale du monde de contact commençait à m'ennuyer de plus en plus. Je le trouvais faussement démocratique et limite communautaire. Mon désenchantement a été très progressif et la pratique de l'improvisation en spectacle est devenue plus passionnante que la pratique de contact improvisation. Mais même si je me suis lentement éloigné du milieu de contact, je n'ai jamais renié les principes de la technique, et je continue à m'en servir dans mon enseignement.

6. L'Atelier-Contact (dont Mark Tompkins a fait partie de 1978 à 1983) est un collectif de praticiens et d'enseignants du contact improvisation (auquel participaient notamment Suzanne Cotto, Didier Silhol, Edith Veyron, Anne Fournier, Martine Muffat-Joly, Mark Tompkins) et qui organisaient chaque semaine des cours et des *jams* au théâtre d'En face (devenu plus tard le studio d'Odile Duboc) à Paris.

PERFORMANCE ET COMPOSITION INSTANTANÉE

- A.D. – Entre le studio et la scène, il me semble qu'il y va par là d'une autre formulation de la notion de « performance » en danse : non seulement l'improvisation mais finalement l'improvisation en situation de spectacle. Quand est-ce qu'est survenue l'idée de la *composition instantanée* ?
- M.T. – La formulation de la *composition instantanée* ou de la *composition en temps réel* a commencé dans les années 1980 et est devenue un véritable enjeu pour moi au début des années 1990. Une composition instantanée, c'est quoi ? D'abord, c'est une performance. Quand on le fait pour soi dans

sa cuisine pour personne, c'est de l'improvisation. Mais quand on le fait consciemment devant une personne, c'est autre chose. Je remarquais en fait que beaucoup de personnes dans le milieu de contact étaient dans ce que j'appelais le *Happy Bubble*, la boule heureuse, hors de l'espace et du temps. Ils ne savaient pas où était la face, le dos, l'avant-scène, le fond de scène... Ils n'avaient pas de notion du temps – ils étaient dans un présent continu. Ils ne se posaient jamais la question de la dramaturgie – passé, présent et futur. Je m'orientais vers des artistes intéressés par ces interrogations: des danseurs chorégraphes mais aussi des musiciens qui avaient le goût de la composition et de la scène, et des éclairagistes et plasticiens qui travaillaient en temps réel.

A.D. – Tout ce courant que tu as porté notamment en France autour de l'improvisation et de la *composition instantanée* a eu une grande influence sur la génération de jeunes chorégraphes des années 1990. Pourrais-tu nous parler de On The Edge un Festival d'Improvisation en 1998?

M.T. – Le CI et d'autres techniques somatiques n'avaient jamais vraiment « pris » dans le milieu de la danse professionnelle en France. Je sentais que le moment était venu pour éveiller les consciences. On The Edge alliait une démarche pédagogique et performative. J'invitais Steve Paxton, Lisa Nelson et Simone Forti à transmettre leurs pensées et leurs pratiques à 50 stagiaires à travers un stage intensif de trois semaines, grâce à Patricia Brouilly et le CND. Leurs travaux autour des sensations et des perceptions sont des sources inépuisables d'information, d'interrogation et de vérification. Le stage était accompagné de quatre conférences animées par Isabelle Ginot, et de dix jours de performances, avec des soli de Steve, Lisa et Simone à la Ménagerie de verre, et des improvisations de groupe à la Fondation Cartier et au théâtre de la Cité internationale. En plus de Steve et Lisa, il y avait Vera Mantero, David Zambrano, Julyen Hamilton, Carme Renalias, Frans Poelstra, Joao Fiadeiro, moi-même, les musiciens Nuno Rebelo et Marco Franco, l'éclairagiste Alain De Cheveigné et le technicien Bruno Moinard. Il était suivi d'une semaine à Strasbourg (Pôle Sud) et une semaine à Marseille (MOD). On The Edge était un franc succès qui a touché et influencé beaucoup de danseurs et de chorégraphes, et un moment déterminant dans leurs façons d'aborder ensuite la composition.

A.D. – Comment ces influences trouvent-elles leurs résurgences dans les formes de l'art chorégraphique de la nouvelle génération? Qu'en est-il de la *composition en temps réel* aujourd'hui? Ne penses-tu pas que les choses ont été absorbées en même temps qu'elles se sont un peu formalisées?

M.T. – Il y a une chose qui m'a fortement marqué au début des années 1980, quand j'enseignais le contact improvisation. C'est la vitesse avec laquelle les chorégraphes de la « jeune danse française » reprenaient les portés de mes cours en les injectant dans leurs spectacles! J'étais sidéré par cette pléthore de portés figés, jusqu'à en être un peu fâché. Mais bon, pourquoi pas... Je pense que la même chose s'est passée avec On The Edge, mais à un niveau plus subliminal. Bien sûr, c'est normal que les concepts soient transformés. Mais

parfois, je trouve dommage qu'ils soient traduits en se formalisant, plutôt que d'être assimilés d'une manière plus évolutive et vivante.

PERFORMANCE ET SITE-SPÉCIFIQUE

- A.D. – Une performance de *composition en temps réel* émerge de la situation et du lieu dans laquelle elle se produit et sous-tend une participation du spectateur. La performance n'existe pas sans lui. Ce rapport particulier à la situation et au site n'est-il pas aussi une caractéristique de la *composition en temps réel* ?
- M.T. – Oui, chaque performance est forcément unique, site-spécifique et implique le spectateur-témoin. Avec le Théâtre Autarcique (1978-1980), un groupe d'une douzaine de personnes, nous investissions des maisons, des squatts, un château. Mais j'ai fait aussi beaucoup de spectacles site-spécifique écrits. *La Plaque tournante* (1990-1992) était une série de performances site-spécifique dans dix villes européennes où se rencontrait la danse, la musique, la vidéo et la lumière. *Channels* (1994), devait se créer in situ pour l'inauguration du tunnel sous la Manche. Les travaux ayant pris du retard ça n'a pas pu se faire. Finalement, *Channels* a été créé sur la très grande scène de La Filature à Mulhouse, que nous avons traitée comme site. En fait, depuis *La Plaque tournante*, je considère plus ou moins tous mes spectacles, écrits ou improvisés, en site-spécifique. *En chantier 2001-2004* était une série de performances improvisées pendant trois ans dans le chantier du théâtre de la Cité internationale, de la démolition jusqu'à l'inauguration des nouvelles salles. Les 80 performances étaient composées en temps réel avec les lieux, les matières et les objets du chantier en constante évolution. En 2013, nous jouions *Stardust* avec Jeremy Wade à la Raffinerie à Bruxelles, dans une salle avec des poteaux tous les quatre mètres comme une forêt de fer. Dix minutes avant la performance, Jeremy dit : « Et si on courait nus dans la forêt comme des nymphes ! » Et nous voilà au début, courant tous les deux nus dans la forêt !

LA PERFORMANCE EN DEUX POLARITÉS. PIÈCE ÉCRITE ET COMPOSITION EN TEMPS RÉEL

- A.D. – Quels rapports existent entre les performances improvisées et les pièces écrites ?
- M.T. – Ce sont deux extrêmes. Pour une *composition en temps réel*, la méthode de travail est simple : les participants se retrouvent dans le lieu de performance et partent des *potentiels* : l'espace et le temps, la musique, les objets et les costumes, la lumière, mais l'on ne répète pas et l'on ne fait pas de structures... sauf peut-être pour le début et la fin, c'est une *présentation*. Une pièce écrite se compose en amont, et au moment de jouer, on connaît déjà le début, le milieu, la fin. La dramaturgie, les *shifts* sont déjà écrits, il s'agit d'une *représentation*. Dans les deux cas, il s'agit d'être dans le présent, mais le présent d'une *composition en temps réel* est radicalement différent du présent d'un spectacle écrit. En 1998, dans un texte intitulé « Risquer le vide », j'ai écrit :

L'état de conscience de l'improvisateur est fondamentalement différent de celui du danseur interprète, qui connaît parfaitement bien son rôle et la partition de l'ensemble avant de rentrer sur scène. Dans un spectacle improvisé, le danseur est simultanément interprète, chorégraphe et membre d'un groupe qui partage ses outils et ses ressources afin de créer un événement unique et instantané qui ne sera jamais repris. De la même manière, le regard du spectateur se situe différemment, car l'intérêt réside plus dans ce qui est donné à voir au niveau des jeux de relations et des choix des joueurs, qui tissent une trame qui peut être transformée à chaque instant par chacun, qu'au niveau de la composition ou de l'interprétation. Autrement dit, le spectateur regarde activement un processus plutôt qu'un objet, il est invité à partager les risques, les plaisirs et les déceptions de voir naître et disparaître aussitôt des formes et des instants uniques et éphémères.

- A.D. – Tu parles donc vraiment d'un écart entre deux types de performances : celles qui se composent dans l'instant, et celles qui se composent en amont. Mais en tirant depuis le début de ton parcours ces deux fils à la fois, je vois des connexions profondes entre ces deux pôles. Sur le plan de l'écriture et de la dramaturgie, le fait de pratiquer la composition instantanée amène, notamment dans tes pièces écrites, le collage, le montage, les interruptions et même ces bifurcations soudaines que tu appelles les *shifts*.
- M.T. – Cette différence entre pièce écrite et *composition en temps réel* est devenue pour moi de plus en plus claire dans les années 1990. Je faisais, dans les années 80, beaucoup « d'improvisations structurées » mais je me suis rendu compte à la fin que ce n'était pas l'esprit de la *composition en temps réel* et que le fait d'improviser avec des « structures » ne m'intéressait pas. *Channels* (1994) est peut-être vraiment la seule et dernière tentative véritable de spectacles écrits avec des parties en structures improvisées. Au final, je me suis dit : plus jamais. Depuis une quinzaine d'année, je fais rarement une pièce écrite avec des parties improvisées ou même avec des parties dites d'improvisation structurée, ou à l'inverse, une performance de *composition instantanée* avec une structure. Ce sont pour moi des extrêmes : d'un côté, tout construire jusque dans le moindre détail ; et de l'autre, ne prévoir que des *potentiels* et composer dans le feu de l'action. Les contraintes et les méthodes ne sont pas les mêmes, même s'ils partagent la même tâche fondamentale : la Composition. Et en refusant de mélanger les deux modes, je trouve qu'ils se nourrissent mieux l'un l'autre.
- A.D. – N'y aurait-il pas une contagion aussi entre les deux sur le plan du jeu et de l'interprétation ? Dans tes pièces écrites, il me semble sentir des fragilités improvisatrices, comme un halo de potentiels qui pourraient surgir.
- M.T. – Oui, heureusement, c'est du vivant ! Mais la trame ne bouge pas, elle est ténue, même si parfois un accident (que j'appelle un cadeau !) remet en question les interprètes. C'est souvent à ces moments-là que le *timing* et le jeu de l'interprète improvisateur deviennent intéressants et essentiels.
- A.D. – Dans la préparation des pièces écrites, fais-tu un *training* de composition instantanée pour les interprètes, ou bien composez-vous à partir d'improvisations ?

M.T. – La plupart des interprètes ont suivi des stages avec moi, donc ils ont déjà pratiqué la *composition en temps réel*. Après, tout dépend la pièce. Pour la prochaine création, *Le Printemps* (2015), nous travaillons beaucoup en improvisation, qui se resserre petit à petit en écrit. Par contre, dans la dernière création, *Showtime* (2013), nous procédions différemment pour chaque partie. Pour l'acte I, *L'Audition*, les interprètes inventaient de petits numéros pour un télé-crochet. Certaines propositions, parfaites, restaient telles quelles, d'autres étaient modifiées ou écartées. Pour l'acte II, *La Répétition*, nous faisons plusieurs impros de groupe pour établir les relations entre les uns et les autres, jusqu'à trouver une structure de base. Ensuite, nous passons plusieurs jours pour reconstruire et fixer les *tops*. Pour l'acte III, *Le Show*, les numéros étaient construits à partir des chansons composées par Mathieu Grenier et moi en amont, et personnalisées pour chaque interprète et le groupe.

PERFORMANCE ET « IMAGES COMPLEXES »

A.D. – Tes pièces travaillent expressément de multiples « genres » de performances. Non seulement elles mixent performance dansée, chantée, musicale, plastique, lumineuse, mais elles exposent des genres de performance qu'on pourrait dire issus des cultures populaires ou ordinaires, plutôt non-convenues dans un « spectacle de danse »... le concert rock, le vaudeville, le catch, la comédie musicale, le drame shakespearien, le cabaret, le ballet romantique, le transgenre, le *minstrel show* du XIX^e siècle, la messe gospel, le clubbing, le backstage musical, les danses macabres du Moyen Âge, ou les plus banales et les plus trash mises en scène de nos pouvoirs et de nos impouvoirs de la vie quotidienne.

M.T. – Sur ce plan, je reste fidèle à moi-même. Je suis faiseur de spectacle, les étiquettes ne m'intéressent pas et j'adore revisiter les formes « populaires » et mixer les cultures du *haut* et du *bas*.

A.D. – La notion de « performance » pourrait venir aussi par ce fait que tu ne mets pas tant en scène une diversité d'éléments que la complexité de leurs résonances entre eux. Ainsi, écrit ou improvisé, tout ton travail consiste en la fabrication de ce que tu appelles des *images complexes*. Dans ce texte issu d'une conférence que tu as faite à Buenos Aires en 2007 et que nous publions ici, tu précises combien les différentes matières qui composent tes performances se superposent, s'entrechoquent, se frottent, se toisent, se contredisent afin d'ouvrir la complexité du sens. Tu as conceptualisé cette notion d'*images complexes* à partir de 2003, notamment avec *Song and Dance* (2003). Toutes tes pièces semblent conçues sur ce jeu des ambivalences et des liens ambigus qui existent entre les choses. Pourrais-tu nous livrer quelques exemples de cette fabrication d'*images complexes* dans tes pièces ?

M.T. – Dans *Song and Dance*, il y a la scène du squelette. Perché dans l'arbre, je chante *The Beautiful Ones* de Prince en playback, puis descends au sol, m'approche du squelette, le soulève et danse avec, le plaque au sol, le baise, puis le quitte à quatre pattes en féline (je suis entièrement habillé en léopard,



talons inclus) chantant la chanson de Don Quichotte, *The Impossible Dream*, de *L'Homme de La Mancha* (*La Quête* que Jacques Brel a traduit et repris en français). Cette accumulation d'images et de sons contradictoires produit des « images complexes. Dans *Animal* (2005), il y a le moment où l'on passe de la scène de « l'humiliation », très dure, limite obscène, au « cabaret des animaux ». D'un coup, le rideau doré tombe, la musique jaillit et le dictateur (moi) se transforme en crooner, tandis que ses « animaux » sortent en transe et se parquent autour du ring en leurs costumes extravagants et vulgaires. Ce *shift* d'ambiance violent crée un court-circuit, un trouble qui est peut-être plus obscène encore.

A.D. – Ces moments hétérogènes sont bien de l'ordre du montage. Tu cites d'ailleurs Eisenstein en exergue de ton texte. Ce montage a lieu aussi bien dans le temps en succession qu'en juxtaposition dans l'espace ou même dans les corps. Ces complexités des différents sens qui jaillissent me paraissent très troublantes aussi en ce qu'elles soulèvent des forces critiques. Ainsi *Black'n'Blues, a minstrel show* (2010).

M.T. – La complexité dans *Black'n'Blues* vient dans le choix de départ qui est déjà une aberration à souhait. Le *Minstrel Show* du XIX^e siècle mettait en scène des acteurs et musiciens blancs, grimés en *blackface*, qui faisaient semblant d'être des Noirs, et comme il n'y avait pas de femmes, se travestissaient aussi en Noires. Après la guerre de Sécession, des Noirs commencèrent à faire des *minstrel shows*, grimés eux aussi en *blackface* ! Mais il n'y a jamais eu, que je sache, des Blancs et des Noirs sur le même plateau. Donc, historiquement, avec quatre femmes *minstrels*, dont deux Blanches et deux Noires, notre spectacle est déjà tout faux. Il négocie *la ligne de couleur*, du passé

↑ Mark Tompkins, *Veter Norosti* (*Un vent de folie*), théâtre Mladinsko, Ljubljana, Slovénie, 2014. Photographie: Peter Uhan.

Une « images complexe » : Cruella, à droite, interprète en bégayant un extrait de « Le théâtre et la peste » d'Antonin Artaud, pendant que les trois hommes chantent des chansons patriotiques des *Partisans*, et le minotaure, en ombre chinoise, exécute une danse sensuelle en contradiction avec le texte et le chant.

au présent, en mélangeant systématiquement Blancs et Noirs à travers des danses et des musiques noires comme le *gospel*, le lindy hop, le *doo wap*, le motown et le rap.

- A.D. – L'image complexe vient souvent de ce que la couche que tu appelles « surface appeal » est d'emblée trouée pour s'ouvrir à l'épaisseur et au palimpseste d'autres couches qu'elles soient de type social, culturel, personnel ou autres.
- M.T. – Il y a des images complexes qui fonctionnent à la fois en succession et en simultané comme dans *Veter Norosti (Un vent de folie)*, créé au théâtre Mladinsko à Ljubljana en Slovénie en 2014 (voir photo p. 467). Pendant le solo ambivalent d'un minotaure androgyne en ombre chinoise, une espèce de Cruella entre sur scène, saoule et parvenant à peine à parler. Elle déclame un extrait du « Théâtre et la peste » du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud, où le monde est à l'envers, la mort rôde, tout se renverse et fout le camp. Trois jeunes et beaux mecs entrent, portant sa cape énorme, et entament des chants nationalistes des Partisans slovènes pendant la guerre contre les Allemands. Et alors que Cruella devient de plus en plus articulée et qu'elle est en plein climax, un des Partisans branche un ventilateur qui fait gonfler la cape, qui monte en l'air comme un nuage. Il avance vers elle et met le ventilateur devant sa bouche. Elle hurle : « Stop! This is my scène... c'est moi la Star ici! » Il disparaît. À la fin, folle, elle crie que la Peste est essentielle car elle trie les hommes, les vrais des pas-vrais, puis disparaît sous sa cape qui forme alors une grande boule. Lentement, la cape se pose et le chanteur aveugle entre et marche dessous comme dans la neige, chantant une chanson pop slovène sur l'amour impossible.
- A.D. – Tu renverses encore ce que la peste chez Artaud renversait déjà!

PERFORMER LA COMPLEXITÉ

- A.D. – Ce qui m'apparaît remarquable dans ton travail réside dans la force d'une critique extrêmement ouverte, voire douce, en ce que jamais tu n'affirmes une seule position. Tu soulèves les choses comme on dirait qu'on soulève la poussière, voire qu'on soulève la merde, et tu nous donnes à voir ce nuage de poussières sans délaisser aucune de ses particules.
- M.T. – Joliment dit! La complexité vient en fabricant des images qui ont plusieurs sens.
- A.D. – En complexité, *Animal* traite des relations de pouvoir mais aussi d'impouvoir, ce qu'on voit aussi à l'œuvre dans la danse macabre de *Song and Dance*: une relation de possible pouvoir et bien sûr d'impouvoir...
- M.T. – Une des dimensions les plus importantes des *images complexes* est que l'interprétation de chacune est juste parce qu'elle fonctionne en miroir. Ce que tu veux voir, tu peux. Avec *Song and Dance* la complexité vient aussi parce que c'est une fausse-vraie autobiographie. Des gens me demandaient : « Tu vas mourir...? » Cela me faisait rire parce que je n'y avais pas pensé.

D'autres me disaient: «Oui, c'est vachement bien, tu niques le mort!» Je ne sais pas. Je ne me dis jamais «Je veux que les gens comprennent cela». Je ne choisis pas. Jamais. C'est un lien fort avec la *composition en temps réel* aussi: je peux aller loin dans les images parce que ce n'est pas moi, je suis simplement un vecteur.

- A.D. – Le dispositif de la *composition en temps réel* contient intrinsèquement l'indétermination du sens des gestes avant qu'ils n'arrivent. Il est intéressant de voir combien tu maintiens, même dans les pièces écrites, cette importance de l'indétermination du sens.
- M.T. – Je pense toujours aux «potentiels» mais je ne fixe pas. J'ai remarqué que quand je fixe trop, la valeur se perd. Dans mes solos, notamment dans *Hommages* (1998), je me suis aperçu que si j'allais trop loin dans l'intention ou l'idée de ce que je jouais, si je définissais trop un état, après j'avais du mal à m'en défaire. Dans les pièces écrites, je construis des chemins mais je ne les nomme pas. Et parfois c'est compliqué avec les interprètes, car ils veulent savoir ce que «cela» veut dire. J'essaie de leur donner des pistes et des potentiels, de leur transmettre la capacité de ne pas nommer, et de laisser chaque instant, qui est déjà écrit, jaillir. Des nuances, je laisse les choix aux interprètes. Il y en a qui comprennent vite et d'autres qui se fixent sur ce qu'ils doivent «représenter». Je leur dis qu'ils sont en spectacle, mais aussi dans un instant de leur vie. Que même s'ils sont en militaire ou en strip-teaseuse, ils ne représentent ni un rôle, ni une figure. C'est ce que j'appelle la *surface appeal*, le premier degré de l'identification.
- A.D. – Je pense qu'une des qualités de ton travail réside précisément dans le fait qu'il semble difficile aux spectateurs de fixer quelqu'un dans une image et une seule. Que ce que tu nous présentes, esthétiquement et politiquement, trouve d'emblée la *surface appeal* et offre tous les reliefs de cette ouverture. Ce n'est donc pas simplement une multiplicité d'interprétations et d'imaginaires que tu offres aux spectateurs. D'emblée, il me semble que tu fais en sorte, avec les interprètes, de décaler ou déconstruire ce premier degré du *surface appeal*. Il y a aussi tous ces jeux de brouillage entre la fiction et le réel, qui paraissent aussi à la formulation de la notion de «performance» dans ton travail.
- M.T. – Tout cela est vrai et tout cela est fabriqué. Toujours. L'idée de non-fiction que je peux voir dans certaines performances revient finalement comme d'autant plus fictionnelle. Pour ma part, j'essaie que cela communique entre la personne qui est sur le plateau, le rôle qu'elle a à jouer et son rapport avec le spectateur. Si j'essayais de décrire cela, ce qui est très difficile, je dirais qu'il s'agit de... laisser le doute, et pour soi-même, et pour les autres. C'est vraiment un sacré boulot que de trouver comment performer la réalité!



LA CRÉATION D'IMAGES COMPLEXES EN PERFORMANCE

Extraits d'une conférence de Mark Tompkins,

Buenos Aires, Argentine,

2007

* *

*

Il ne s'agit pas de représenter à l'attention du spectateur un processus qui a achevé son cours, mais au contraire d'entraîner le spectateur dans le cours du processus.

Eisenstein

QU'EST-CE QU'UNE IMAGE COMPLEXE ?

Depuis toujours je fabrique ce que j'appelle des *images complexes* – au début d'une manière intuitive et aujourd'hui, plus consciemment. Une *image complexe* est une image à plusieurs dimensions – il y a d'abord le *surface appeal*, l'apparence superficielle ou de surface. C'est le premier degré. Ensuite, il y a la *contradiction*, contenue dans l'image par l'accumulation et la répartition de forces antinomiques. C'est le second degré. Puis, par un processus d'associations, de citations et de références, s'ajoutent tous les autres sens et contresens imaginables et parfois inimaginables.

Un spectacle est une série de séquences qui s'ajoutent les unes aux autres afin de construire, ensemble, le corps de l'œuvre, multiforme et à plusieurs niveaux de lecture. Montrer des actions et des images contradictoires ou ambiguës, jouer sur le vrai et le faux, faire en sorte que le spectateur *croit* en l'authenticité d'une action pour ensuite la déconstruire, la détruire ou la faire évoluer vers quelque chose de radicalement autre, ce sont des stratégies utilisées pour fabriquer des *images complexes*. La sensation du temps, son élasticité, son expansion ou sa contraction, sa durée et sa décomposition jouent aussi un rôle primordial. De même les citations, les références et les associations qui sollicitent la mémoire universelle et le souvenir personnel du spectateur permettent la construction de ces *images*.

Une *image complexe* sera donc une espèce d'entité composite, constituée de plusieurs sources, souvent contradictoires. Ce qui n'est pas dit ou montré est parfois plus important que ce qui est énoncé ou donné à voir. L'invisible et l'ombre priment souvent sur le visible. Ces effets d'ambivalence et de suggestion déstabilisent le spectateur, l'invitant ou l'obligeant à lâcher son envie de vouloir comprendre intellectuellement, pour s'ouvrir à d'autres perceptions. Une *image complexe* offre au spectateur la chance de travailler et de construire son propre sens. *Et vraiment, j'aime bien quand le spectateur travaille.*

Dans un spectacle écrit, chaque performeur connaît *The Big Picture*, les forces et les dynamiques de la structure dramaturgique, son rôle et ceux des autres. Ils jouent sur les transitions et le timing, individuel et de groupe. Dans un spectacle improvisé, tel que je le pratique, c'est tout autre. Chaque performeur connaît le *contexte* : l'espace et la durée de la performance, ses partenaires et leurs fonctions, mais le reste est ouvert. Les attaques, les suspensions, les accélérations et ralentissements, les débuts et fins de phrases deviennent plus aigus, car la composition est la dramaturgie.

Les *images complexes* fonctionnent différemment dans un spectacle improvisé car les performeurs ne savent pas quand une *image complexe* va surgir et ils doivent être encore plus vigilants afin de la reconnaître, l'accueillir et lui permettre d'éclorre. Ces instants sont très chargés, surprenants, excitants et émouvants, aussi bien pour les performeurs que pour le public, qui goûtent ensemble la naissance, la floraison et la disparition de l'image. Ce sont les capacités

des performeurs à s'écouter et à se reconnaître qui vont créer la composition. Pouvoir passer constamment du détail personnel le plus intime au *Big Picture* est une stratégie essentielle. Rester résolument dans le présent, en s'appuyant sur *la mémoire de ce qui s'est passé et la projection de ce qui pourrait se passer* en est une autre. Être prêt pour toute éventualité est une pratique fondamentale. Y aller en est une autre. Et enfin, être responsable de ses choix. On peut aimer ou non un choix, mais il est essentiel de l'accepter et d'agir en conséquence.

Que le spectacle soit écrit ou improvisé, tous les éléments scéniques et dramaturgiques – action, danse, son, musique, voix, texte, chant, espace, scénographie, lumière, costumes, accessoires – se mélangent et se juxtaposent afin de créer des instants dont la complexité refuse toute lecture linéaire. Le trouble créé, la brèche ouverte vont permettre à d'autres sens de prendre le relais. Le spectateur qui accepte d'être bousculé dans ses certitudes entre dans un autre rapport avec le spectacle. En abandonnant certains de ses préjugés et de ses idées esthétiques, il se laisse envahir par les images et les émotions, suspend momentanément ses croyances, s'oublie et vit des états parfois troublants mais riches d'interrogations intérieures. *Pour recevoir, il faut lâcher quelque chose.* À ce moment-là, le spectateur devient un véritable témoin engagé.

*La vie est pour chacun
l'acte de son corps.*

Paul Valéry



↑ Mark Tompkins, *Song and Dance*, 2003

© Antoine Girard.



COLOPHON

Cet ouvrage a été publié avec le concours du Diplôme universitaire Art, danse et performance de l'UFR SLHS de l'université de Franche-Comté, du laboratoire ELLIADD (EA 4661) de l'université de Franche-Comté, de l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon et de l'Espace multimédia gantner de Bourgogne.

Édition & diffusion: Les presses du réel
Collection Nouvelles scènes.
lespressesdureel.com

*

Conception graphique, maquette
et mise en page: Studio Dessin, Y-M
Bertrand – studiodessin.fr

*

© Les presses du réel & D.U. Art,
danse et performance de l'université
de Franche-Comté.
2016

Impression: Petro Ofsetas,
Uab – Vilnius

N° d'impression – 7889
Achévé d'imprimer en
janv. 2016. Dépôt
légal: 1^{er} trim.
2016

ISBN:
978-2-84066-
832-9