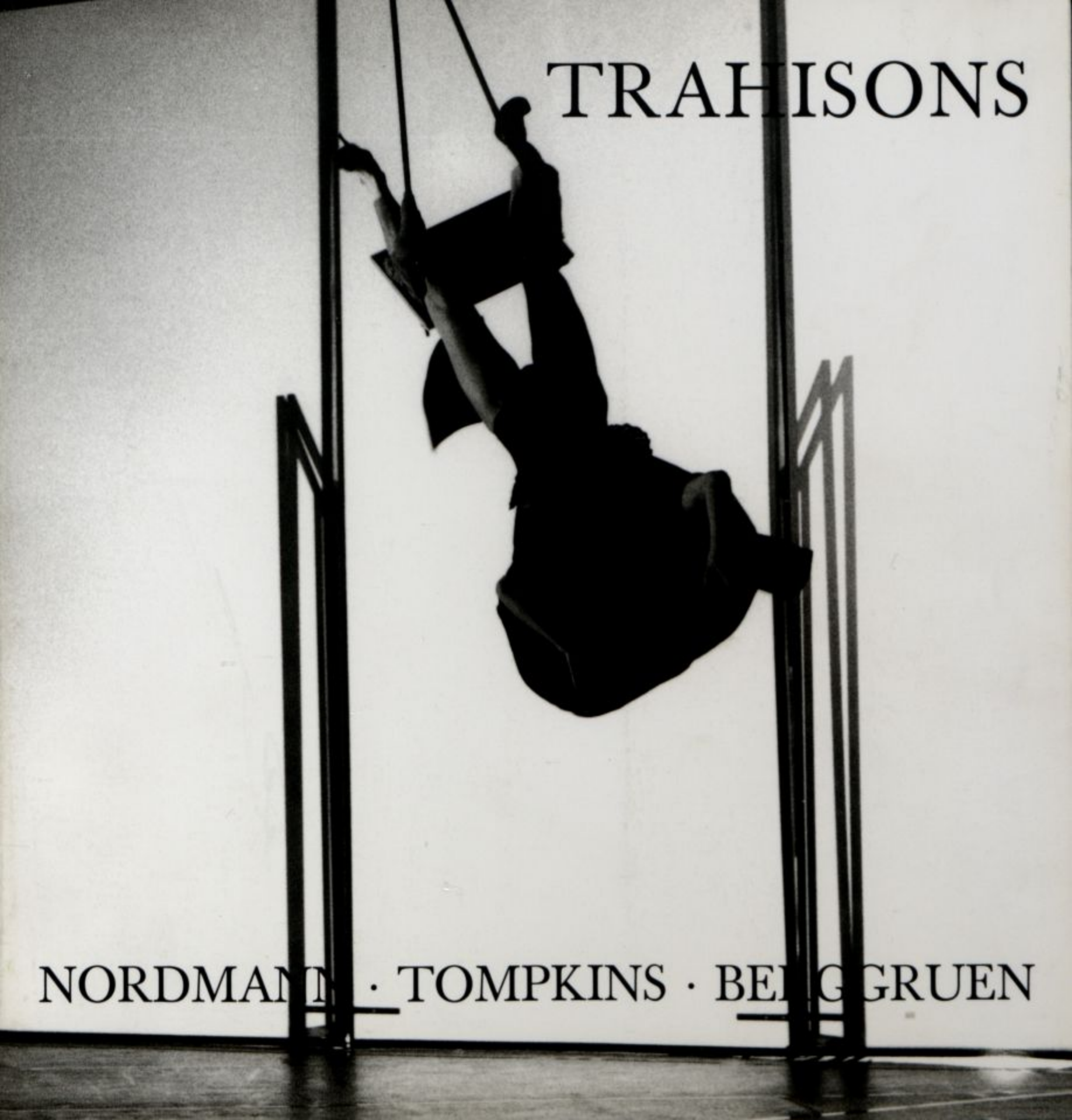
# TRAHISONS



NORDMANN · TOMPKINS · BERGGRUEN

NE NORDMANN

# RAHISONS

ENCE AND REALITIES OF ANIMAL LOCOMOTION

RK TOMPKINS

ANNE NORDMANN

# TRAHISONS

THE ROMANCE AND REALITIES OF ANIMAL LOCOMOTION

MARK TOMPKINS

Ce livre a été réalisé d'après des photos d'Anne Nordmann
prises au cours des répétitions et des représentations du spectacle de
Mark Tompkins *« Trahisons »*.

Les textes qui accompagnent les photos
sont extraits de la bande son du spectacle.

# Mark Tompkins, ses humains, leurs images

Ce que l'œil a oublié, l'objectif d'Anne Nordmann le capte. Dans le cas de Mark Tompkins, cela tombe particulièrement bien. Car le théâtre, pardon la danse, pardon les images, pardon le corps, le mouvement, tout ce qui justement imprègne le regard du spectateur sans que sa tête le sache toujours, sans qu'elle en ait une conscience claire, tout cet entre-deux qui est le vrai théâtre des corps, c'est exactement là, sur ces zones flottantes, sur ce non-vu non-dit que Mark Tompkins amarre ses gamberges.

Il y a bien sûr ce que chacun sait voir, les bouches tordues, les visages écrasés, les corps empoignés, les culbutes, les culs par-dessus têtes, une joyeuse férocité, une vitalité qui rappellent celle d'une Cour des miracles revisitée façon Yankee rêveur. Chez les femmes, autre chose, suspens, flottements, alignements, les jambes, les talons aiguilles, les petites robes noires presque en ordre docile, pas moins de cruauté peut-être, mais sournoise, astucieuse, jusqu'aux envols violents de balançoires saisies par la folie méchante.

Et puis chez tous, le matériau des corps mis tout simplement à nu, les vêtements qui tombent, les tromperies du regard, ombres portées, effets de perspective qui suavement embarquent on ne sait où ni comment. Anne Nordmann sait attraper tout ça au vol, avec une aisance désarmante, comme si justement elle appartenait au même ordre, elle aussi flottante, pas loin de se fondre à ce qu'elle cadre et retient.

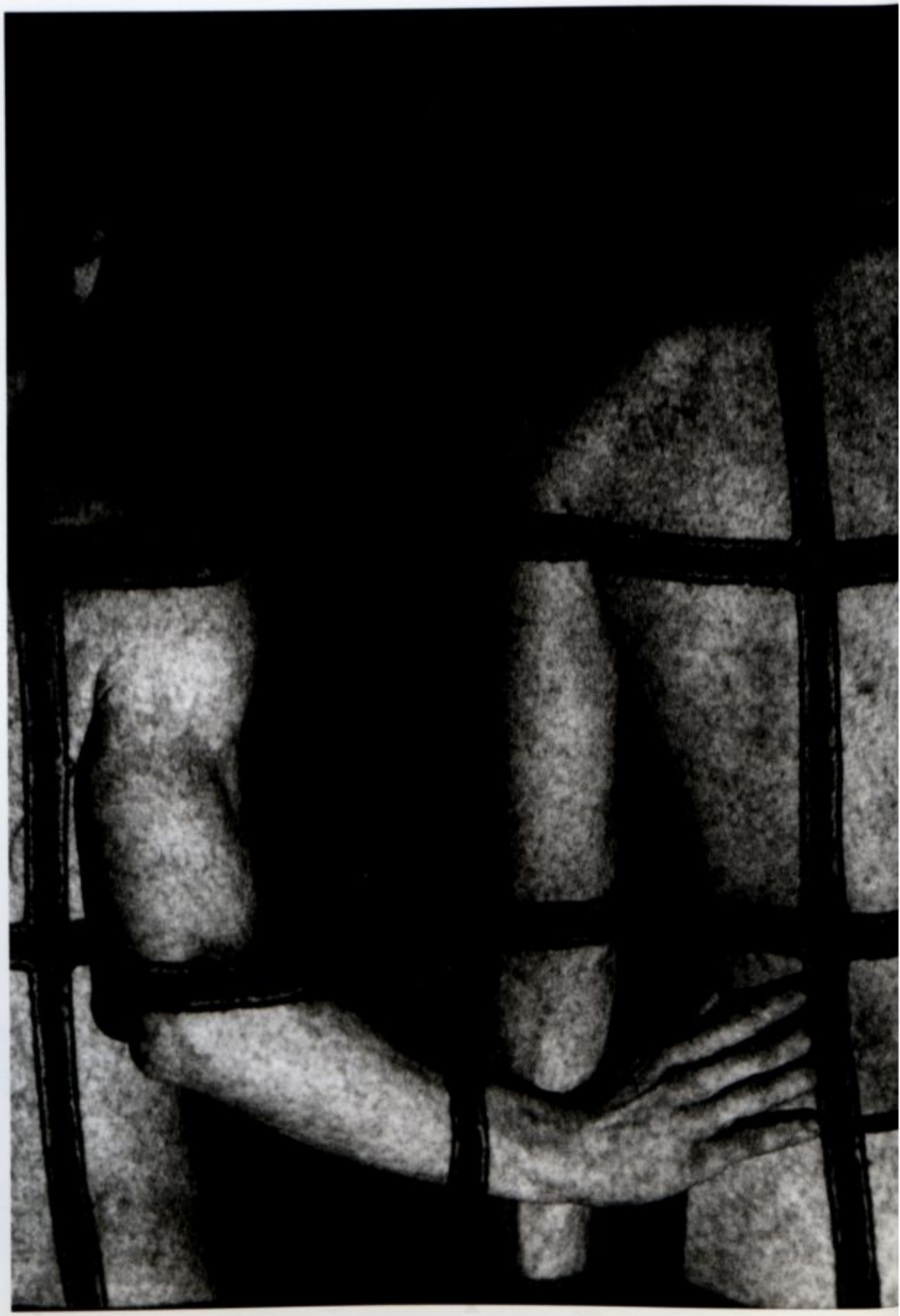
A tel point que parfois elle ordonne une image, elle crée un espace, presque à l'insu du chorégraphe et de ses danseurs, une ombre, un jeu de diagonales, une femme perchée, une passante distraite, pieds nus, main délicatement levée, interrogative, ou une autre encore, épinglée entre ciel et terre, un peu sorcière, un peu objet, comme jaillie de l'écran cathodique. Un saut, un quadrillage espiègle des corps, la perplexité, l'inquiétude, le détachement blagueur, c'est comme si, à la limite, elle réinventait, avec justesse et non sans élégance, l'histoire de Mark Tompkins. Et qu'en réinventant, elle propose, déroute et ensorcelle.

Chantal Aubry

Anything that is is quite enough if it is.

*Gertrude Stein.*

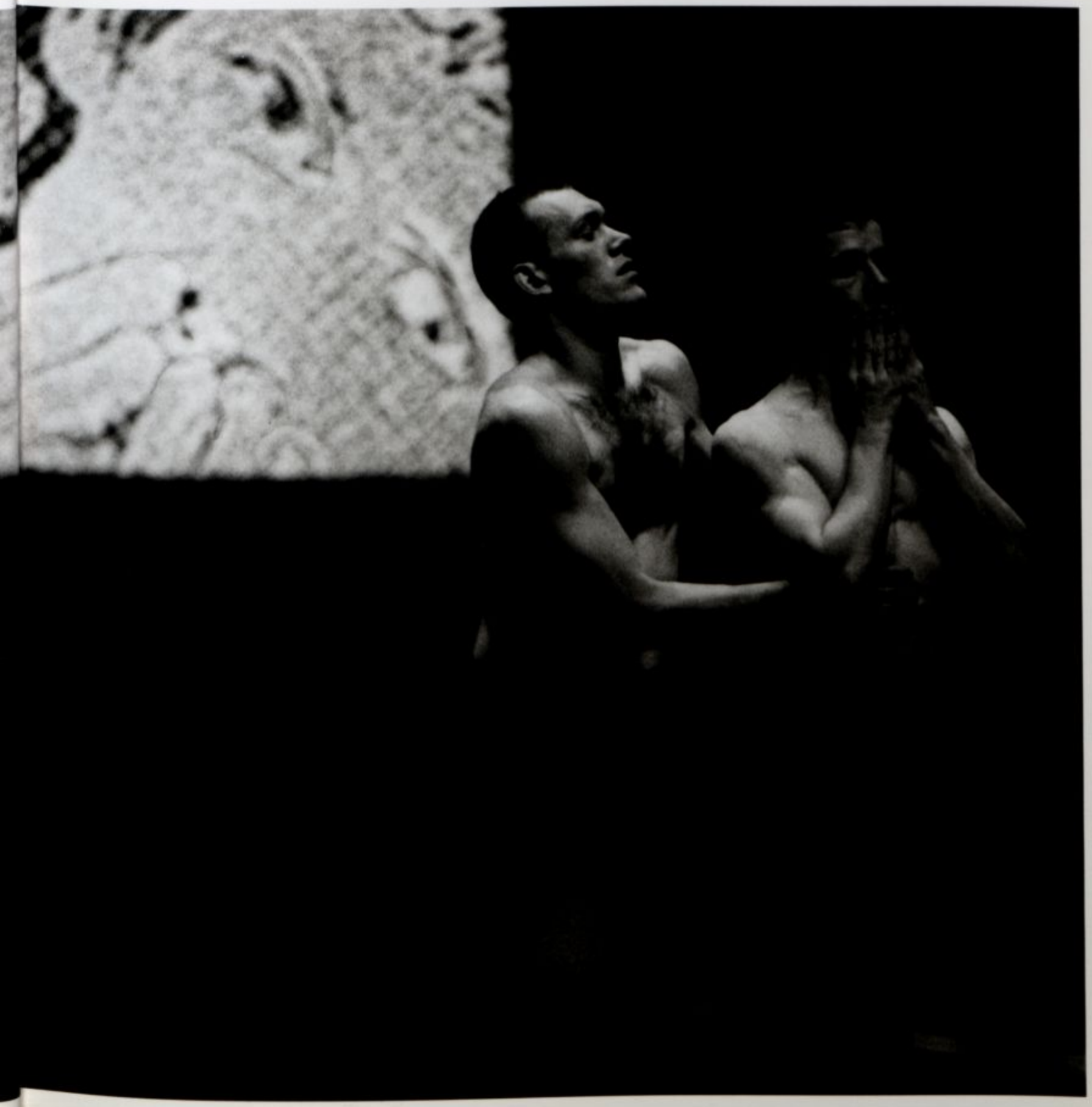
# MEN



Well I met him on Sunday

And I missed him on Monday

And I found him on Tuesday



And I dated him Wednesday

And I kissed him on Thursday

And he didn't come Friday

When he showed up Saturday

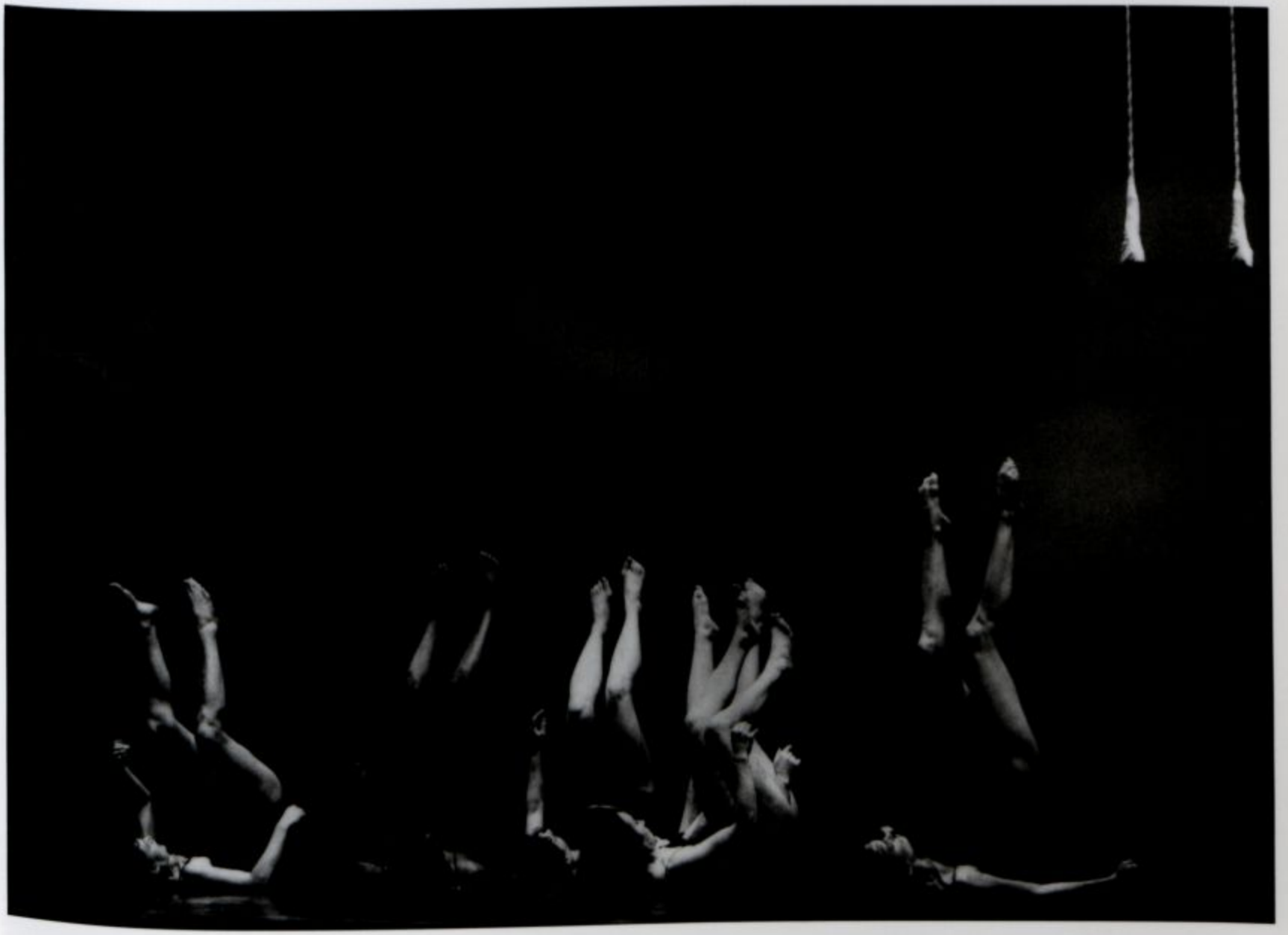
I said bye bye Baby.

# WOMEN

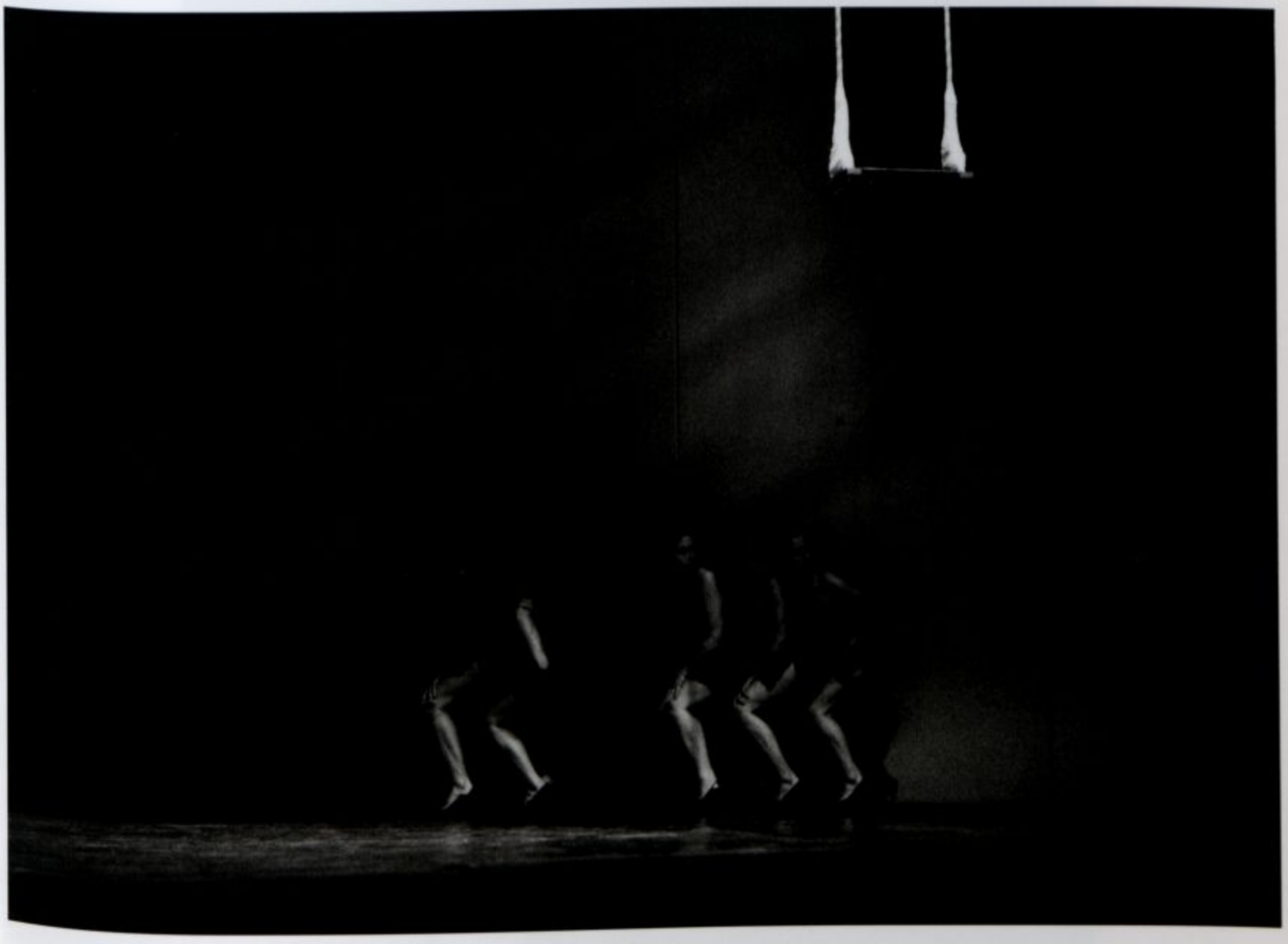
## LE POIDS D'UN PÉCHÉ ÉGYPTIEN

Une mère égyptienne de trente-huit ans a obligé sa fille de seize ans à s'immoler par le feu pour avoir commis un « péché mortel » avec un de ses cousins pendant ses vacances à Alexandrie. Séduite par son cousin, âgé lui aussi de seize ans, l'adolescente a reconnu sa faute le soir même et promis à sa mère de se suicider pour lui « épargner à jamais l'humiliation ».

La prenant au mot, la mère l'a alors obligée à s'asperger d'essence et à s'immoler par le feu.



L'adolescente, transformée en torche, a agonisé en criant à sa mère : « Dieu ne te le pardonnera jamais », tandis que la mère lui répliquait : « Tu mérites plus que cela. »



# HUMEN

Mon cœur s'ouvre à ta voix
Comme s'ouvrent les fleurs
Aux baisers de l'aurore !

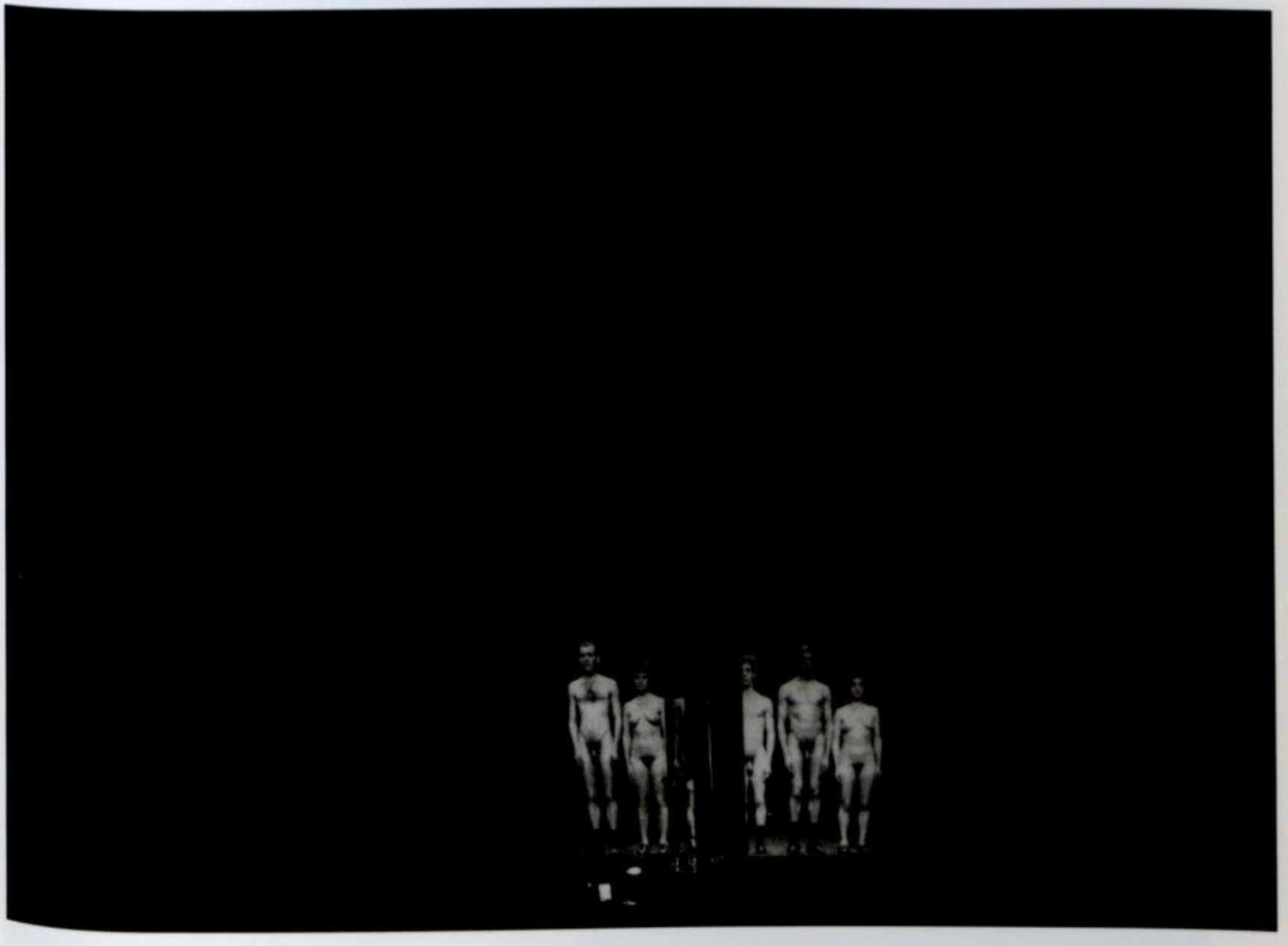
Ainsi frémit mon cœur
Prêt à se consoler
A ta voix qui m'est chère !

La flèche est moins rapide
A porter le trépas
Que ne l'est ton amante
A voler dans tes bras
A voler dans tes bras !

Ah ! Réponds à ma tendresse
Verse-moi, verse-moi l'ivresse
Réponds à ma tendresse
Réponds à ma tendresse
Ah ! Verse-moi, verse-moi l'ivresse.

*Saint-Saëns, « Samson et Dalila »*

Notre tentative de compréhension
A échoué,
Mais nous pardonnons au lieu d'accuser.
Nous n'avons plus besoin de camoufler
La beauté du vide,
Car nous avons une très grande confiance
Dans le doute.
Et de toutes façons,
Ce sont tous des traîtres.



# TRAHISONS

## THE ROMANCE AND REALITIES OF ANIMAL LOCOMOTION

| | |
|---|---|
| Chorégraphie | Mark Tompkins |
| Musique | Hélène Sage |
| Scénographie | Félix Perrotin |
| Lumières | Françoise Michel |
| Audiovisuel | Alain Longuet |
| Directeur technique | Vincent Delabouglise |
| Régie lumière | Pierre Jacot-Descombes |
| Régie son | Hélène Sage |
| Régie plateau | Michel Pagès |
| Assistant à la chorégraphie | Gérard Gourdot |
| Administration | Sophie Dunoyer |
| Participation à la musique | Élodie Gonzales, Francis Gorgé |
| Construction du décor | René Bichon, Frédéric Guérin |

TRAHISONS - MEN Créé le 19 mars 1985 au Théâtre de la Bastille, Paris.

Gérard Gourdot
Gilles Mussard
Josef Nadj (repris par Bruno Dizien, Francisco Alvarez, Mustapha Tahri)
Pierre Séraphin
Howard Sonenklar
Mark Tompkins

TRAHISONS - WOMEN Créé le 11 avril 1986 au Théâtre de la Bastille, Paris.

Lulla Card
Maryline Carton
Anne Fournier
Hélène Lassalle
Martha Moore
Isnel da Silveira

TRAHISONS - HUMEN Créé le 3 juillet 1987 à l'Opéra Municipal de Montpellier pour le Festival International de Montpellier-Danse.

Lulla Card
Hélène Lassalle
Pierre Séraphin
Isnel da Silveira
Mustapha Tahri
Mark Tompkins

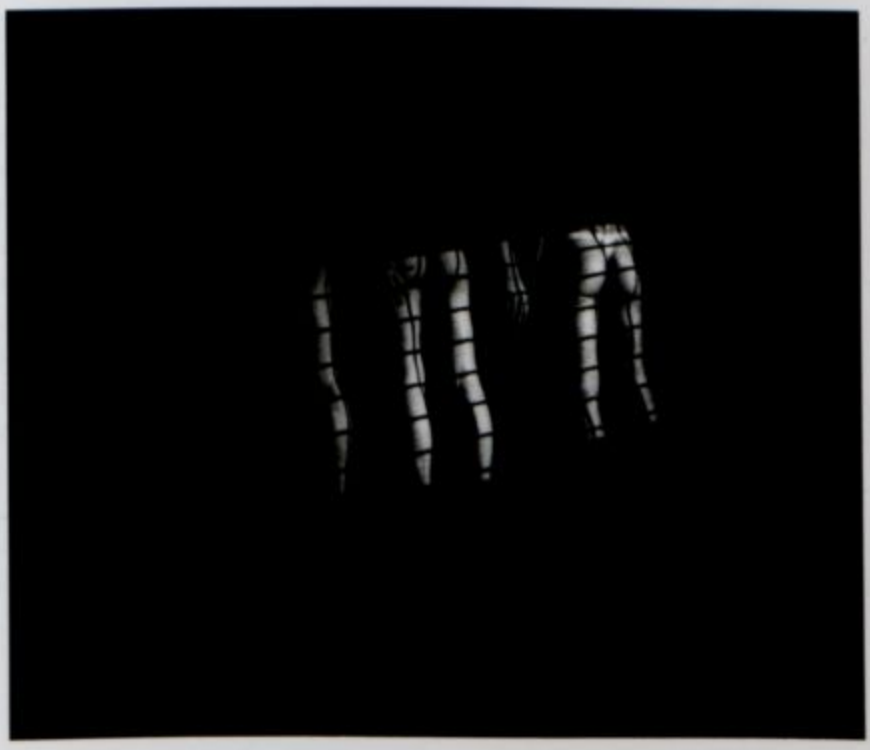
Co-production triptyque :

Festival International de Montpellier-Danse
Théâtre Contemporain de la Danse
Théâtre de l'Espace des Arts de Pavillons-sous-Bois
I.D.A. - International Dreems Associated
Maison de la Culture de La Rochelle (Women, Humen)
Théâtre de la Bastille (Men, Women)
A.N.P.E. - Spectacles (Women)

Remerciements :

Centre Culturel Robert Desnos de Ris-Orangis
La Maison des Arts et de la Culture de Créteil

I.D.A. est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication et par la Ville de Paris.



# Trahison ? Qui trahit quoi ?

Mark Tompkins a-t-il trahi la danse, ou, au contraire, a-t-il voulu la forcer à se trahir, à montrer ce qu'elle a pour fonction habituelle de cacher ? A-t-il voulu forcer le corps dansant à vendre la mèche, à dire enfin son secret ?

Dès le début du spectacle, on a l'impression que c'est à la vérité que le chorégraphe a décidé de s'affronter : la vérité de ce « discours que l'âme reçoit par le regard », comme disait Noverre de la danse. D'emblée, le spectateur semble être mis en présence d'une étude anthropologique de l'Homme Dansant, variété particulière de l'Homo Ludens. Les corps des danseurs sont exposés devant un écran, comme pour une fiche anthropométrique ou une leçon d'anatomie. Le quadrillage projeté sur les écrans puis sur les corps, semble symboliser la grille d'observation et le regard méthodique du scientifique à la recherche de la vérité. Le spectacle est conçu comme une vivisection de la danse, décomposée en chacun de ses éléments : au lieu de concourir à la même fantasmagorie, comme dans le ballet classique, les corps dansants, les costumes, le décor, la lumière et la musique vont dans des directions différentes et se trahissent l'un l'autre, forçant chacun d'eux à se révéler. De même que les corps jouent avec leur ombre, comme si celle-ci, ayant conquis son autonomie, menait une vie indépendante.

Le caractère spectaculaire et cérémoniel est cependant conservé. C'est bien d'un spectacle qu'il s'agit, mais d'un spectacle où toutes les cartes auraient été mises sur table : les acteurs sont presque toujours tournés vers le spectateur. Et lorsqu'ils transgressent les règles de convenance en tournant le dos au public, le principe frontal est maintenu. Tout est donné à voir.

Le résultat en est une danse étrangement plate, comme s'il s'agissait d'images, au sens propre du terme. Mais ici les images sont mouvantes et le fait qu'elles se détachent sur les écrans du fond rend visible le moindre détail des mouvements.

Le chorégraphe a écarté ce qu'on attend traditionnellement d'un spectacle de danse : les corps parfaits, la fluidité des mouvements, les pas habiles, les gestes dramatiques, le pathos lyrique. Et cela afin que le spectateur puisse concentrer son attention sur ce que c'est que marcher, courir, s'asseoir, se coucher, tomber. Il n'y a pas un seul pas de ballet classique ou moderne. Ce sont les pas quotidiens qui soutiennent la chorégraphie, en particulier les battements de pieds : ce martellement est un des rythmes dominants de « Trahisons ». La simplicité des mouvements, ainsi que la fréquence des répétitions, ont fonction d'information.

Mark Tompkins a été frappé par la convergence qu'il y avait entre sa conception de la danse et les recherches faites à la fin du XIXe siècle sur les mouvements du corps humain, respectivement par un photographe, Muybridge et par un physiologiste, Marey.
C'est, chez le chorégraphe comme chez le photographe et le scientifique, le même regard objectif, on pourrait dire « clinique » porté sur le mouvement, hors de toute interprétation esthétisante ou psychologisante ; la même investigation du corps humain comme corps mouvant et non comme corps parlant. Pour Mark Tompkins, le mouvement du corps ne « dit » pas l'émotion, il « est » émotion.

Muybridge cherchait à percer les secrets du mouvement des corps à l'aide de centaines et de centaines de photographies d'hommes et de femmes nus, d'hommes et de femmes en train d'accomplir les activités les plus quotidiennes. Ce sont également les mouvements quotidiens que le chorégraphe demande aux danseurs d'accomplir. Et il porte sur eux le même regard apparemment dépourvu de sensibilité : il ne s'agit pas de savoir ce qui les émeut, ces corps, et encore moins d'en être ému, mais ce qui les meut.

Ambition faustienne ? Désir de savoir ce qui cause le mouvement des corps, de percer à jour le « moteur immobile » qui, pour Aristote, « meut toute la nature par le désir qu'il suscite en elle » ? Car c'est bien la vérité du désir qui est, par la danse, sommée de se faire voir, à défaut de pouvoir se dire.
Le corps mouvant est requis de donner à voir, et non à comprendre ni à ressentir. Les mouvements des corps sont donnés au spectateur en tant que matière mouvante. Il ne s'agit plus, pour le spectateur, sous prétexte de « communion », de partager, mais de regarder. Et, par ce regard, de communiquer directement, sans méditation, avec le savoir contenu dans le corps : le savoir du désir, indicible et indéchiffrable.

C'est pourquoi, ce savoir, les danseurs l'écrivent avec leur corps sans en connaître la langue. Et ils l'écrivent d'autant mieux qu'ils en ignorent le sens. En quoi le paradoxe de cette danse rejoint celui du désir humain qui s'exprime d'autant mieux qu'il est loin de la parole. Le chorégraphe a privé les danseurs du recours aux pas codifiés afin de les forcer à avoir leur propre langage, à trahir ainsi le savoir insu de leur corps. Parfois, faute de pas du corps mouvant c'est d'abord celle du corps à corps. Avec la discipline du regard, Mark Tompkins a été rompu, par l'école du « contact-improvisation », à une autre discipline : celle du corps dans sa relation à un autre corps. C'est toujours de la réalité du corps mouvant, qu'il s'agit, et non du corps émouvant. Réalité des lois purement physiques qui régissent le rapport des corps entre eux : la gravité, les pressions, l'équilibre, le partage, la chute... Les danseurs de « Trahisons » ne cessent d'explorer à la fois leurs limites respectives et les possibles rapports entre eux.

On a la sensation d'assister là à la naissance du corps à corps, ou plutôt à son expérimentation, avec ses tâtonnements, ses échecs, ses réussites. Les corps s'approchent, se côtoient, se tâtent, se flairent, se goûtent l'un l'autre, parfois s'unissent, éclair de l'Un, se séparent, s'éloignent l'un de l'autre, s'épient, se soupèsent réciproquement du regard ou du geste.

Vérité du rapport à l'autre : c'est en se portant l'un l'autre, en laissant tomber l'autre ou, au contraire, en le tournant et le retournant comme pour explorer toutes les possibilités du portage, que les corps apprennent à se connaître. Connaissance tactile du corps de l'autre qui répond à la connaissance visuelle à laquelle est invité le spectateur. Les corps n'en finissent pas de s'unir et de se désunir, de s'attirer et de se repousser, de se porter et de se laisser tomber. Passion ? Non pas. Recherche de l'équilibre, toujours espéré, toujours remis en cause, entre les humains, en tant que corps se mouvant l'un vers l'autre, se jouant l'un de l'autre.

Le spectateur est incité par le chorégraphe à porter un regard de vérité sur la vérité du corps : trahison du corps idéal qu'une certaine technologie de la danse s'est toujours efforcée de fabriquer, du corps anatomiquement correct, corrigé de ses imperfections. Le corps imaginaire de la danse est un corps dépecé, découpé en parties qui sont artificiellement regroupées en un corps parfait. La danse moderne elle-même, en dépit de ses prétentions à la libération du corps, cède bien souvent à la tentation de produire une machine à danser efficace. Il s'agit toujours de produire des modèles civilisés du comportement, des mouvements « libres mais propres ». Les corps sont toujours censés écrire « les vérités éternelles » de la Volupté, de la Beauté et de l'Amour.

C'est cette machination-là que Mark Tompkins cherche à déjouer en s'attachant à la réalité de l'Homo Erectus, l'homme debout tel que le désignent les anthropologues, et non à l'idéal de l'Homo Rectus, l'homme redressé tel que le pose une image canoniale. Mais la réalité peut-elle être atteinte, la vérité dite ? Ne s'agit-il pas, au bout du compte, de remplacer une « bonne forme » par une autre ?

Dans « Trahisons », un autre Homo Rectus semble parfois se dresser derrière l'Homo Erectus : l'Homo Rectus chrétien. Les thèmes chrétiens de la verticalité, de l'élévation, de la chute, du redressement, sont en effet essentiels dans ce tryptique. Dans le paradigme canonisé du corps humain, la verticalité a une signification fondamentale. C'est par elle que cet animal à deux pattes et sans ailes se distingue des autres animaux.

La verticalité est porteuse d'un principe hiérarchique : la tête est l'organe dirigeant dans le corps divisé en une partie supérieure sacrée et une partie inférieure charnelle, donc coupable. En référence à ce paradigme chrétien, la danse occidentale s'est toujours voulue normative : sa finalité est de discipliner le corps, de dompter l'animal dont les instincts inclinent vers la terre, en l'aidant à diriger son regard vers le ciel. Car le regard a une fonction privilégiée dans la hiérarchie anatomique chrétienne : l'œil est l'organe par lequel l'âme jouit. Jouir c'est voir. C'est par le regard que l'homme a connu sa chute — « alors leurs yeux s'ouvrirent et ils virent qu'ils étaient nus » — c'est par le regard que se fera la Rédemption, identification au Corps Parfait.

Le discours de la danse proclame le triomphe de l'âme sur le corps : seul l'homme peut danser, seul l'homme sait qu'il est nu. C'est surtout dans « Men », la plus classique des trois parties, que se trahit l'Homo Rectus. Le

contraste entre l'horizontalité et la verticalité y est un principe de composition essentiel. Tout l'art des hommes consiste à contrôler la chute. Les danseurs exécutent d'incessantes manœuvres afin de maîtriser le coupable mouvement qui les tire vers le bas : ils sautent, tombent, se redressent, chutent à nouveau, dans une longue suite de répétitions.

Un homme insiste pour être porté par les autres, peut-être enlevé vers le ciel. Il se jette avec violence dans leurs bras. Les autres, après avoir un instant tenu son corps étendu comme pour une mise au tombeau, le laissent tomber. Mais il recommence, encore et encore, jusqu'à ce que le dernier des hommes ait disparu. Un homme étreint un autre homme ; peu à peu, il le fait pivoter dans ses bras jusqu'à le mettre sens dessus dessous.
Tête-bêche des deux corps enlacés : le tête-à-tête s'est mué en tête-à-queue. Dans « Women », une femme se balance sauvagement jusqu'à des hauteurs vertigineuses. La trajectoire de sa balançoire coupe le chemin d'une autre femme qui, au moment où la balançoire va la heurter, tombe puis se relève. La balançoire revient, la femme tombe à nouveau, se redresse. Le mouvement qui entraîne l'une vers le haut fait chuter l'autre.
Ascension et chute, renversement des positions : la femme à la balançoire finira la tête en bas.

Dans l'homme, sans cesse se trahit l'animal : dans « Men », des hommes « vêtus » de torses-nus, de poitrines velues et de nœuds papillons, les pieds chaussés de chaussettes noires, se dandinent noblement comme des pingouins, tandis que la bande-son trahit leurs voix en faisant entendre des voix déformées comme le sont celle des animaux dans un dessin animé.

Cette lutte constante entre le charnel et le spirituel, l'élévation et la chute, marque l'œuvre du temps, nécessaire à l'assomption de l'homme. Deux dimensions structurent « Trahisons ». Le regard dans son immédiateté et le temps dans son déroulement. Mark Tompkins se refuse à raconter des histoires ; c'est l'Histoire, comme le mouvement, tant l'un est consubstantiel à l'autre, qui est la matière même sur laquelle il travaille.

Alors : Homo Erectus, l'homme qui marche debout, ou Homo Rectus, l'homme qui marche droit ? Les deux se trahissent sans cesse l'un l'autre dans « Trahisons ».

La symbolique de la croix y est souvent présente. L'homme qui, au début, se dresse en haut de l'échelle, finira la tête en bas, crucifié comme Pierre qui demanda cette faveur à ses bourreaux, car il s'estimait indigne de mourir dans la même position que le Maître. L'échelle, qui structure l'espace de « Men », est un élément fréquent dans l'iconographie judéo-chrétienne, symbole du rapport entre le ciel et la terre. C'est du haut de cette échelle que l'homme au crâne rasé chantera l'aria de Dalila à Samson, « Réponds à ma tendresse ». Croix vivante que formera cet homme dressé avec les corps étendus qui l'entourent. Croix encore que le trajet de la femme à la balançoire qui coupe celui de la femme à terre.

Le corps chrétien est un corps éternellement crucifié : les yeux et les lèvres tournés vers le ciel (« Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? »), les pieds solidement cloués au bois, ces pieds naguère baignés par les larmes de Madeleine, tandis que les deux bras, écartelés dans deux directions opposées, n'embrassent que le vide. L'homme est

écartelé entre quatre directions qui s'opposent deux à deux : deux « espèces » fondamentalement hétérogènes, le charnel et le spirituel, deux sexes à jamais séparés. Aussi la danse, comme le kérygme chrétien, promeut-elle un corps idéal, enfin réunifié.

Les sous-titres de « Trahisons » donnent à croire que Mark Tompkins va lui aussi jouer ce jeu : après avoir présenté successivement les « Men » et les « Women », il va avec les « Humen » promouvoir leur réunion. Mais on s'aperçoit vite que c'est de toute autre chose qu'il s'agit : loin de jouer le jeu traditionnel, le chorégraphe le subvertit.

Les deux sexes sont convoqués l'un après l'autre. Chacun d'eux va évoluer dans un espace différent. Celui des « Men » est en carré, avec de nombreuses issues que les danseurs utiliseront abondamment pour entrer et sortir, se montrer et se dérober. Les écrans tapissent le fond. La présentation frontale est la plus fréquente, avec toutefois des diagonales qui sont déjà comme une fissure au sein du bel ordre mâle, comme la dérision de cet univers carré. Les écrans sont un élément important du jeu. Alignés au fond de la scène dans la première partie du tryptique, ils se rapprochent, dans la deuxième, pour former le triangle qui enfermera les femmes. Dans la troisième partie ils sont partout, ils envahissent la scène à tel point que, parfois, ce sont eux les véritables acteurs, tandis que les danseurs « en chair et en os » en sont comme les servants.

Chacun des deux sexes dispose d'un vocabulaire chorégraphique particulier. Chez les hommes dominent les droites, les lignes verticales et horizontales, les positions debout ou couché. Les femmes, elles, évoluent suivant des cercles, des courbes, des diagonales. Elles sont souvent en position assise, telle la femme à la balançoire. Chez les hommes, la rigueur des lignes contraste avec la tendresse des gestes. L'opposition est inverse chez les femmes : entre l'arrondi des évolutions et une certaine raideur dans les gestes, même quand ceux-ci sont gracieux. La grâce se fait austère. Comme pour tourner en dérision les pointes des danseuses classiques, les femmes se dressent sur des hauts talons. C'est un tout autre équilibre qu'elles recherchent, une toute autre façon de se relever après la chute.

Dans « Men » domine le divertissement, fait de violence, d'humour et de tendresse ; les mouvements, sont très visuels ; la bande-son souvent mélodique. Chez les femmes tout semble se passer à l'intérieur d'elles-mêmes, à l'image de l'espace qui les entoure. Les gestes sont comme retenus, les mouvements se referment sur eux-mêmes, les mains dessinent de mystérieux hiéroglyphes. Elles défilent, paradent puis se séparent, chacune coupée des autres, comme livrée à elle-même, en proie au discours qui la travaille de l'intérieur et qui s'extériorise en mouvements beaux et désordonnés, en gestes fous. Et puis, nouveau changement, elles se rassemblent pour ordonner et l'espace et le temps qu'elles rythment en martelant le sol.

Les hommes se donnent à voir, les femmes tournent leur regard vers elles-mêmes. Personne ne joue le jeu. Sans cesse sont déjouées les manœuvres habituelles par lesquelles la danse, science du miroir, renvoie à chacun son image idéale.

Les pièges du miroir sont retournés contre lui : dans les jeux de l'amour, chacun cherche en l'autre sa propre

image, si bien que les deux images se renvoyent l'une l'autre à l'infini, l'abîme n'appelant que l'abîme. Du haut de son échelle, l'homme au crâne rasé subvertit ce jeu. Il trahit Dalila la traîtesse en s'appropriant sa demande : « Réponds à ma tendresse ». Qui parle alors par sa bouche ? A qui s'adresse-t-il ? Qui demande à qui de répondre à sa tendresse ? Car la tendresse, jusqu'alors, c'est entre les hommes qu'elle s'est manifestée.

Demande-t-il à la femme de lui renvoyer sa propre image « en femme » ? Est-ce pour les forcer de répondre à cette demande que les « Women » seront enfermées dans un triangle d'écrans, show-room où on voudrait les épingler ? Mais elles vont déjouer toutes ces manœuvres. La femme fauchée par la balançoire se redresse à chaque fois. Ce n'est pas pour rien que, dans la bande-son, retentit le Stabat Mater : la mère était debout.

Les écrans les enferment comme dans un palais des glaces ? Après avoir arpenté le sol, comme pour mesurer l'espace qui leur est compté, elles trouvent enfin la solution : elles passent derrière le miroir. Au lieu de renvoyer une image elles ne renvoient plus qu'une ombre. Mais une ombre gigantesque qui, déjà, préfigure l'ombre monumentale qui se dressera derrière les corps, dans le final de « Humen ». Comme pour souligner l'ironie de ce retournement de situation, la dernière des ombres que les femmes laissent paraître est celle de deux mains qui s'effleurent : rappel moqueur du doigt du Père qui, au plafond de la Sixtine, touche le doigt de l'Homme.

Le langage attribué aux hommes était un langage « carré », fait de verticales et d'horizontales, comme il est convenable et convenu qu'il soit, alors qu'aux femmes étaient réservés le triangle, la diagonale ? Les fallacieuses se feront phallacieuses, tournant en dérision ce qu'elles sont censées refléter. Comment les hommes vont-ils pouvoir, désormais, se mirer dans les yeux des femmes ? Devront-ils reconnaître en elles l'autre sexe, le sexe Autre ? Lorsque, dans « Humen », les hommes et les femmes se retrouvent enfin ensemble, le même costume noir pour tous semble avoir uniformisé les sexes. De même qu'ils sont soumis aux mêmes rythmes, aux mêmes mouvements, à la même danse. Mais ce n'est là qu'illusion : le costume unique est en réalité une veste d'homme. Le rythme et les mouvements sont d'abord ceux de « Men ». Le pas de deux n'est que la parodie d'un pas de deux : les six danseurs, hommes ou femmes, passent indifféremment dans les bras l'un de l'autre. Quel que soit son sexe, chacun est porté en position de « sylphide ». La danse des couples dégénère en folklore. Tout se déglingue. Une petite femme arrive en trainant sa proie, un costaud. Un autre couple est emporté comme du gibier capturé. Finie l'illusion de l'union des sexes.
Pas de deux, pas de six, pas de sexe.

Le chorégraphe a trahi l'attente habituelle du spectateur qui, telle la reine de Blanche-Neige demandant au miroir « Dis-moi que je suis la plus belle », demande à la danse de lui renvoyer de lui-même une image idéale.
Les jeux du miroir ont échoué, autant que les jeux de l'accouplement. Le sexe trahit sa vérité de coupure.

Les « Humen » qui se dressent à la fin de « Trahisons » ne sont ni des créatures androgynes, homme et femme à la fois, ni la forme parfaite résultant de la réunion de l'homme et de la femme. C'est l'être sexué, sectionné, à jamais coupé de l'autre sexe. Le sexe dit le deux et non l'un. Pas de deux, pas de sexe. Le jeu des corps qui s'est donné à voir tout au long du tryptique prend alors un autre sens. On comprend que le cache-sexe des « Men », en se référant au vêtement traditionnel des danseurs, dévoilait ce qu'il prétendait cacher. On comprend pourquoi leur

parade de séduction était jouée avec une telle absence d'intimité : leur nudité les vêtait. De même que les femmes trahissaient leur corps par le fourreau noir qui le dissimulait. Le corps nu est toujours trahison de la nudité. La danse ne peut que mimer l'impossible du dévoilement. A la fin de « Trahisons », la nudité des corps se révèlera dans sa vérité d'illusion : les corps nus des danseurs s'avancent vers le public, entre leur ombre qui se dresse, gigantesque, derrière eux, et leur image qui, devant eux, les recouvre peu à peu.
C'est alors de leur nudité que les corps seront vêtus.

« Trahisons » est une permanente subversion. Miroir du miroir, tout se retourne sans cesse dans son image à l'envers : la droite se fait gauche, le haut devient le bas. Au torse nu des « Men » répond la jambe dégagée des « Women ». L'homme à l'échelle, comme la femme à la balançoire, se retrouvent la tête en bas. La gaucherie de la femme tourne en dérision la croix de l'homme. A la tendresse « féminine » que les hommes à la fois manifestent par leurs gestes et demandent par la voix de l'homme à l'échelle, répond le martellement « viril » des femmes ainsi que le va-et-vient de la femme qui, proprement, « s'en balance ». Samson s'approprie le chant de Dalila la traîtresse. Le doigt d'ombre de la lumière révèle la nudité qu'elle voile. « Qui t'a révélé que tu étais nu ? », demanda Dieu à Adam après la chute.
Les écrans sont bien acteurs et symboles de ce double-jeu : ils dérobent et reflètent en même temps. Ils se jouent des danseurs autant que ceux-ci ont joué avec eux. Aussi les verra-t-on, à la fin, disparaître un à un de la scène. Et si, retournement des retournements, c'était encore de toute autre chose qu'il s'agissait dans « Trahisons » ? S'il ne s'agissait ni du corps mouvant, ni du corps sexué, mais du corps animé, au sens précis du terme : le corps doté d'une âme ?

Dans le final de « Humen », lorsque les six danseurs s'avancent vers le public, le corps pris entre son ombre et son image, n'est-ce pas la trinité de l'homme qui se révèle, sous les trois espèces de la chair, de l'image et de l'ombre ? Cette trinité a fini par supplanter l'écartèlement de la croix.

Dans un nouveau paradoxe, c'est la technologie qui semble rendre au corps sa vérité : la technologie de la lumière. Mais la lumière est Dieu. Elle est l'âme, trace divine inscrite en l'homme, feu de la Pentecôte. Elle est à la fois une des trois espèces et ce qui les noue entre elles. La dualité — même et surtout lorsqu'elle se redouble dans le « deux fois deux » de la croix — ne peut qu'engendrer un affrontement ou un écartèlement sans issue. Le trois au contraire permet le nouage.
Mais pour que s'effectue ce nouage, encore fallait-il que se creuse le vide des significations habituelles de la danse, ainsi que le proclame le Crédo du doute qui ponctue la première partie du Tryptique. Croire dans le doute : les deux termes s'annulent l'un l'autre. Encore fallait-il un regard pur de toute interprétation porté sur un mouvement pur de toute signification, afin d'atteindre au réel qui, en tant que tel, n'a pas de sens, est proprement insensé. Construite à partir de la « non-danse, de la non-musique et du non-danseur », la chorégraphie de « Trahisons » rend pourtant hommage au caractère spectaculaire et cérémonial de la danse. Bâtie sur la matérialité même du corps, du mouvement, des sons, de la lumière, c'est l'âme qu'elle révèle sous la figure de la technique.

Le discours chorégraphique de « Trahisons » est le discours charnel de l'âme.

Pour Aristote, l'âme est la forme du corps, ce qui informe, ce qui donne forme aux mouvements du corps. Aussi est-ce à travers les mouvements du corps que Mark Tompkins a cherché à l'atteindre. En dépouillant le corps de toute expressivité, en s'intéressant à la seule matière mouvante, c'est à la matière animée qu'il veut parvenir. Il nous donne à voir, mais c'est à un autre regard qu'il fait appel : un regard qui touche sans médiation au réel de l'âme, au réel du désir, à ce qui n'a pas de sens. La danse retrouve sa fonction de délire sacré.
L'écriture chorégraphique de « Trahisons » n'est pas narrative : elle ne raconte pas, elle donne à voir. Elle n'est ni dramatique ni épique, encore moins psychologisante (la psychologie est la mort de l'âme) ou esthétisante. Elle nous invite à sortir du langage pour nous faire pur regard. Il nous faut renoncer à toute notion de code, en particulier au code hypocoristique du corps, ce « langage des caresses » qui est le langage traditionnel de la danse. Dans « Trahisons » les corps se touchent sans cesse, se prennent et se rejettent, s'effleurent ou se lovent l'un dans l'autre, et pourtant aucune sensualité ne s'en dégage. Le spectateur, ici, n'a pas à se faire voyeur.

Les images et les ombres n'ont aucun fond de vérité à quoi se référer. Les corps se fondent dans l'écriture chorégraphique en ombre et en lumière, dans le vide magique de l'entre-deux dansant. Et dans ce vide, le regard trahi est comme poussé à s'élever au-dessus des significations humaines, trop humaines : la passion, l'amour, le sexe.

Ce n'est que du vide que peut jaillir le désir. Dans le final, les corps de chair se montrent comme étourdis et trébuchants dans leur petite taille par rapport à leur ombre monumentale. Avec la fuite des écrans, s'est dérobé tout espoir d'une image idéale à quoi s'identifier, des morceaux de bravoure spectaculaires et des pas de danse astucieux derrière lesquels se cacher. Tandis que l'image finit par se confondre avec le corps, l'ombre, elle, continue à s'en détacher. Elle se dresse, immense, au fond de la scène, comme pour donner à voir l'âme que la lumière inscrit de son doigt d'ombre.

Monna Dithmer et Michel Kammerer

# ANNE NORDMANN

Rencontre Hideyuki Yano en 1978, et découvre le G.R.T.O.P. de Carolyn Carlson la même année. Elle commence alors à faire des photos de répétition.

A partir de 1979, elle publie régulièrement des photos de danse dans : *Libération, Le Matin de Paris, Les Saisons de la Danse, Le Nouvel Observateur, Révolution, Pour la Danse, Le monde de la Musique, L'événement du Jeudi, Art-Presse.*

Elle collabore à la revue *Empreintes,* au numéro d'*Autrement* sur la « Nouvelle Danse », puis à *Paris Création.* Elle collabore également à *Théâtre/Public* (Danse, été 1984), *Buto,* éd. du Félin (1985), *Parachute* (Canada) 1986 et 1987.

*Principales expositions :*

1983 « Précipité Clair » commanditée par le C.A.C. de Saint-Cyr-l'École.
1984 Exposition K. Saporta qui tournera avec la Compagnie.
1984 Exposition sur la résidence de Merce Cunningham au C.N.D.C. d'Angers, à Angers, puis au festival de Montpellier, été 1985.
1985 « Émulsion Forte » créé pour Toulouse, puis à l'automne tournera en Allemagne en corrélation avec le festival de « La jeune danse française » puis dans la région Nord-Picardie.
1986 « Chimères » pour la 2e Biennale de la danse de Lyon.

# MARK TOMPKINS

Danseur et chorégraphe.

Depuis 1975, il crée des solos, *Naked Traces,* 1976, *Each One's Own,* 1978, *Empty Holes,* 1983, et collabore avec les chorégraphes Harry Sheppard, Lila Greene, Elsa Wolliaston, Hideyuki Yano, Steve Paxton, Lisa Nelson et Odile Duboc.

1977-1980. Instigateur de la série des *Maisons de Verre* et co-fondateur du Théâtre Autarcique, qui propose des mises en scène simultanées dans des lieux d'habitation abandonnés.

1978-1983. S'associe avec Lila Greene dans les *Productions Lima Dreem.* Ils explorent les thèmes du double et des dualités dans les rôles masculins et féminins : *Double Sens,* 1979, *Sweet Dreems,* 1981, *A voile et à vapeur,* 1982, *Humphrey, Humphrey,* 1983.

1978-1982. Co-fondateur de l'Atelier Contact, qui propose des stages et des performances de contact improvisation en France et à travers l'Europe.

En 1983, il fonde sa propre compagnie, I.D.A., International Dreems Associated.
Lauréat en 1984 du Concours Chorégraphique International de Bagnolet.
Créations principales : *Palais Dupert,* 1983, le triptyque *Trahisons (Men,* 1985, *Women,* 1986, *Humen,* 1987), *Nouvelles,* 1988.

Il a également créé une chorégraphie, *Haute trahison,* 1986, pour le Jeune Ballet de France, et un solo, *Blind Sight,* 1986, pour la danseuse-chorégraphe Pauline Daniels.

Parallèlement, il produit des duos de théâtre-musical avec la compositrice Hélène Sage, *Saut dans le vide,* 1984, *Récital,* 1985, et *Tempête à la tour Eiffel,* 1986, et des vidéos avec Alain Longuet, *Entre d'eux,* 1984, Prix FR3 au 2e Festival International de Video de Montbeliard, *Histoires à dormir debout,* 1987, et avec Luc Riolon, *Men,* 1985, *Women,* 1986, et *Stamping Ground,* 1986.

Des presses de

l'Imprimerie Union à Paris

le 18 avril 1988

Production Berggruen & Cie
Co-Édition BOUGé

Prix : 140 F

ISBN 2-906953-03-2