

MARK Isabelle GINOT
**TOMP
KINS,
LIVIN' IS
DEADLY**

MARK TOMPKINS, Isabelle GINOT

LIVIN' IS DEADLY

Article paru dans *Art Press* « Medium Danse », numéro spécial, novembre 2002, p. 56-59.

La Valse de Vaslav, « hommage à Nijinski », 1989 ; *Icons*, « hommage à Valeska Gert », 1998 ; *Under my skin* « hommage à Joséphine Baker, 1996 ; *Witness* « hommage à Harry W. Sheppard », 1992. C'est à l'occasion de conférences adressées au public de cette soirée de quatre solos intitulée *Hommages*, qu'a commencé avec Mark Tompkins un dialogue sur lequel le travail de ce texte¹ est adossé.

Un homme à demi-dément, enfermé dans une chambre, quelque part en Suisse, années 30. Engoncé dans un vieux manteau de l'armée russe, nu-pieds. Ses mains dansent sous ses yeux, Weber à mi-voix. Manèges, pas-de-basque. Petites cornes du faune, public dans la tête. Public plein la tête, danses dans la tête, danses partout. Où commence le dehors, où s'arrête le dedans ? Regardez-moi, vous me voyez vous ne me voyez pas. Petit rideau, rose offensé. Où est la face ? Perdre la face. Les roses du spectre cousues sur sa peau, à l'intérieur. A l'extérieur. La caresse prend le dessus, le corps crie. Je suis un prince, je suis Prince. Regardez moi, je n'ai pas peur, je montre ce que je suis, ce que je sais, regardez- moi, n'ayez pas peur, je suis un spectre, je meurs, je suis la mort.

Qu'est-ce que traverser une figure ? Les mains de Nijinski passent, faunesques. La forme se disloque ou secoue le corps furieusement, qui reste pantelant. Fantômes. Il était une fois Nijinski, dessiné par un manteau gris sombre, découpé sur un fond dérisoire (un rideau de poupée perdu sur la scène du grand théâtre) et somptueusement rose. Ce personnage était un théâtre à lui tout seul : blancs sur le fond vert du manteau, ses doigts puis ses bras lui échappent. Corps divorcé, où les yeux sont les spectateurs de leurs mains. Tempête dans la tête, apparitions, disparitions, la danse vire au vertige quand la boussole indique les autres partout, surtout à l'intérieur. Curieuse histoire du théâtre où entrer et sortir (de scène)

¹ Une première version de ce texte a été publiée dans la revue flamande *Etcetera*, n°77, juin 2001.

se confondent avec paraître et disparaître. Et qu'est-ce qui paraît ou disparaît, lorsque l'histoire commence par un spectre (de la rose) ? Qu'est-ce qui commence et qu'est-ce qui s'arrête quand le corps pénètre ou s'éclipse de la lumière ? Discipline du corps pour que paraisse la danse, et pour qu'on n'y disparaisse pas. Indiscipline de l'esprit pour que la danse survive aux disciplines du corps. Ou encore : les gestes sont-ils la vérité de la danse ? Que reste-t-il de l'âme quand les gestes se sont absentés ? Que reste-t-il de la danse quand le monde extérieur s'est absenté ? Le manteau tombe, et le corps de Tompkins, cousu de rose, se fond dans le rose du fond (ce pourrait être une suggestion de *Maisons et Jardins* : "Printemps : osez le rose"). Le manteau tombe : portrait de Tompkins-Nijinski en Prince. Le corps est avalé par le décor. Fin du personnage, fin de la séparation entre dedans et dehors, la peau, retournée comme un gant, est partout. "Under my skin", chantera Joséphine tout à l'heure.

Quand Tompkins parle de ses solos, il ne parle pas des solos, mais des trois personnages célèbres. Leurs amours légitimes et illégitimes, leurs problèmes d'argent. Nijinski, l'inventeur de la modernité, le plus grand chorégraphe de ce temps. Diaghilev, le pygmalion pervers. Romola (l'épouse de Nijinski), c'est sûrement elle qui l'a rendu fou. Joséphine, son enfance malheureuse. Ses aventures avec Pepito, lui aussi mari, mécène et agent, leurs moeurs sans doute peu conventionnelles (allusions à la vraie panthère qu'il a offerte à la star du music-hall : que faisaient-ils avec la bête ?). Joséphine avec sa couturière. Valeska Gert, qui détestait Mary Wigman, la danseuse allemande la plus connue de la même époque.

Ça vous plaît, les petites lumières dans mes cornes ? Regardez-moi, je vous tiens. M'aimez-vous ? A mon signal, sentez la caresse du satin sur ma peau. Hop, là vous aimez moins. Je vous emmerde, je fais ce que je veux. Tout ça est tellement dramatique. J'ai mal, je crie, vous me regardez, personne ne viendra m'aider, je crie, à l'aide, ça fait mal, aidez-moi, au secours... Ah ? vous trouvez que c'est trop ? Moi j'aime bien. Coup de poing, coups de sexe. Je suis seule et je vous tiens. Sourire. Vous pensiez que je n'oserais pas ? Je n'ai peur de rien, et surtout pas de vous. Someday, when I'm feeling low², quand je me sens basse. Trébucher. Je sais, vous me laisserez tomber. Mais je n'ai pas peur, la chute, c'était au tout début. Maintenant il va falloir me regarder tomber. Vous me trouvez ridicule ? regardez-vous. Ce n'est pas moi, après tout, que vous voyez. Je chante aveugle. Je me fous de vous, je vous aime, je vous ai bien eus.

Trouble. Qu'était le grotesque pour Valeska Gert, « danseuse grotesque » de l'Allemagne des années vingt ; qu'est le grotesque pour Tompkins, « danseur-chorégraphe » de la France des années quatre-vingt et suivantes. Se perdre dans le désir de séduire et n'en être jamais dupe. Être une reine de beauté dans un corps maladroit à qui ne sera jamais accordée la grâce de la grâce. Sur scène, Gert-Tompkins se fend de tous les extrêmes : coupure sèche du drame à l'ironie, mutation imperceptible des larmes en rire. Il faut avec elle/lui passer du ridicule au pathétique, du drame au grotesque, de la délicatesse à la grossièreté. Mais aussi de l'imitation à la prise de distance, du kitsch au sensible, du réalisme au mysticisme... Le pathos jusqu'à l'indécence, toute bienséance débordée. "Vous n'êtes pas laide du tout comme disent les autres. (...) Vous vivez dans le mauvais pays³", lui disait Brecht.

J'écoute ses contes et légendes entre *Paris Match* et *Voici*, j'écoute les multiples voix qui parlent à l'intérieur de la sienne, je reconnais les débris de la parole de tout le monde, comme dans ses danses des débris

² Solo Valeska Gert : *The way you look tonight*, chanson de Fred Astaire chantée par Tompkins.

³ Brecht cité par V. Gert in *Ich bin eine Hexe*, Franz Schneekluth Verlag, München, 1968.

de toutes les danses. Je traque, derrière ses mots en paravents, les traces du travail. Quel détail a fait déra- per l'imaginaire, quel gravillon d'image ou de mot s'est fait carrefour entre lui et l'autre. Quelles ondes ont résonné avec son désir, servi de canal à la violence qu'il déverse en goutte-à-goutte, aux déchirures qu'il ouvre en lui délicatement, et cyniquement. Tout cela, il faudra le chercher dans la danse. Les mots ne sont pas vraiment là pour ça. J'essaie de remplir mon rôle de médiatrice ; d'interrompre le flot de récit pour le ramener sur cette matière impalpable des « processus de création » chers à nos coeurs de critiques. J'ai la tête pleine de théorie queer, je suis prête à tous les arguments sur le travestissement, le transgenre (j'aime jouer avec la notion de transgenre sexuel et transgenre esthétique qui souvent à mes yeux se confondent). Je reconnais les figures de mon propre discours, les importations du discours de Tompkins, et d'autres. La parole des autres envahit ma pensée. Mais pas le travail de Tompkins, qui échappe agilement à mes tenta- tives d'invasion. Ah, les artistes...

J'ai crû, chéri, j'ai crû que vous m'abandonniez⁴. Ave Maria, douze petits bols douze petits anges. Ma cui- sine, un plateau déserté. Je me souviens des vertiges de la scène, il faudra bien que j'y retourne. Je sais, mon chéri, et tu sais que je sais que tu sais. Mais nous ferons comme si nous ne savions pas. Sur scène comme un papillon affolé dans la flamme. Ils me regarderont mourir sans faire un geste. Voyons si je peux disparaître sans qu'ils s'en aperçoivent ? Ils ne savent pas que je sais. Et je sais que ce qu'ils aiment, c'est la douleur der- rière. Sans elle, pas de scène. Ils me veulent à leurs genoux. J'y vais. Je leur laisse mon corps, mon coeur est ailleurs. One last step to feel what freedom means⁵. Derrière les plumes et l'aveuglement des lumières, je peux crier tranquille, ils n'y voient que du feu. Ils me baisent et je les baise. Je suis la seule à ne pas être dupe.

Charleston en charentaises, perdu dans le drame de chansons pathétiques. Costumes, cartes postales et vibrato d'un(e) Américain(e) à Paris. Joséphine, c'est la disparition du corps derrière l'excès du visible ; stridence du corps stroboscopé, déchiré par la superposition d'images dont aucune ne parvient à recouvrir l'autre. Tompkins, ses jambes pâles échassières affublées des plumes mitées d'une Joséphine d'agence tou- ristique. Joséphine moulée de nylon noir, électrisée par une boîte à rythme. Allongée sur sa fourrure de fauve, jambes écartées, le micro fourré dans la bouche. Qu'est-ce qui fait que l'image n'est pas vulgaire ? L'outrance (l'outrage) qu'il y a à plonger dans un univers de discothèque totalement réaliste. Et d'imprimer un corps de backroom sur l'icône de Joséphine. Et d'oser le glamour quand on est le corps de Tompkins. Tordu d'emblée dans le désir. Le corps est cynique, l'image stridente, et la chanson, désespérée. Il nous faudra bien admettre que nos plaisirs sont mélangés...

Tompkins est en France une curieuse figure, quelque chose comme un « avant-centre outsider ». Tou- jours assez proche des courants de la mode (il en a initié plus d'un) il échappe aussi à nombre de ses effets. Comme il fut, à une époque où quasiment personne ne s'y intéressait, un promoteur actif de l'improvisation et notamment du contact improvisation, il travaille à des spectacles « transgenres » : jeux sur les identités sexuelles et esthétiques, transformations, cultures populaires (y compris le clubbing dont il n'a pas attendu qu'il soit à la mode sur les scènes d'avant-garde...) sont ses thématiques récurrentes depuis des années. D'une certaine façon, le discours queer qui me remplit l'esprit à son sujet, est hors sujet : il en invente l'ex-

⁴ Solo Joséphine Baker : *J'ai crû rêver*, chanson chantée par Joséphine.

⁵ Solo Joséphine Baker : *Tempête à la tour Eiffel*, chanson de Tompkins.

périence depuis des années. C'est-à-dire : l'efficacité politique du projet queer est en retard sur la pratique de Tompkins. Je renonce à ses balises et m'en remets aux troubles de mon regard.

Immobile, tout tourne autour de toi. Mon équilibre mes yeux plantés dans tes yeux. Entre mon regard et le tien, un arc tenait les choses du monde en ordre. Baby, you hurt me the first time you looked into my eyes⁶. Entre toi et moi une distance et j'ai pu voir le monde. Et puis l'absence, l'équilibre écartelé dans le vide, j'ai beau planter mes yeux. Vertige, défilé de toutes les danses de tous les autres. Pas perdus. Défilé de fantômes qui martèlent. On a partagé toutes ces danses. Viens, on va danser. ... And you only get one chance, you only get one show, so you better make it good, make it hurt so good. Mak'm smile, make'm cry, mak'm die laughing⁷.

« Harry W. Sheppard n'était pas mon meilleur ami. Il était mon seul ami⁸ ». Echanges de sang, échanges de corps. A quel instant délicat la chair déchirée peut-elle se retourner pour devenir surface publique, l'histoire privée se faire conte et mythe ? Danses faites d'amour et de mort, de gestes transmis, de points d'appuis offerts et reçus. Il n'y a ni corps privé, ni corps public. Témoin : le public te regarde regarder Harry, tu regardes Harry regarder le public, Harry regarde le public te regarder. Tu danses en aveugle, tu danses un intérieur sans enveloppe, tu traverses le corps de Harry qui traverse ton corps. Entre vous deux, toutes les danses. Dans toutes les danses, ton corps, ou son corps. Solitude des danses de la nuit.

Ces quatre solos ont été créés entre 1989 et 1998, en hommages successifs à Nijinski, Harry W. Sheppard - danseur et ancien compagnon de Tompkins, le seul qu'il soit nécessaire de présenter -, Joséphine Baker et Valeska Gert ; Nijinski et Baker sont des commandes. Si les époques de leur création, les motivations et les figures qui les inspirent sont apparemment totalement hétéroclites, les quatre solos ont bien des points en commun. D'abord un questionnement autour de la présence, le seul élément peut-être qui rassemble les quatre danseurs et le cinquième, Tompkins ; ce partage de la jouissance et du danger d'être en scène, au-delà de toutes les divergences esthétiques. Ensuite, la relation mise en jeu dans chaque solo entre la figure de référence et le danseur. Les quatre figures sont inimitables : divas, mythes d'autant plus vivants qu'ils sont morts, dieux de la danse... Pourtant Tompkins ose l'imitation littérale. Il endosse avec exactitude leurs gestes, leurs poses, et les images dérapent sur son corps consentant mal au caméléon. Il les imite et jamais la confusion n'est permise : curieux théâtre où la peau des autres dessine le personnage Tompkins. « Regardez ce que la figure me fait » serait une autre de leurs questions communes. Ou encore : « Qu'est-ce qu'être une icône ? » et quelles transgressions sont possibles quand on est, avec ces icônes, en amour ? Peut-on avoir le corps de Tompkins, grande perche malhabile, et se glisser dans le glamour de Joséphine, la splendeur de Nijinski, l'outrance trapue de Gert, la négritude de Harry. Où et comment se joue cette alchimie du mélange ? Peut-on brouiller leur splendeur de contours aussi flous ? Figures outrées, tranches avouées, effets de surface extrêmes font éclater toute l'orthodoxie esthétique de la « danse contemporaine ». Une autre question serait celle du lieu commun : comment les motifs du « vulgaire » (trop souvent confondu avec le populaire) demeurent chargés de nos désirs, émotions, sentiments les plus secrets ; ou comment ces états de l'intimité, des origines de nous-mêmes, prennent la forme inavouable du sens commun. Comment tous nos corps, nos mots, nos sentirs et nos gestes sont envahis par les corps des autres, leurs mots, leurs sentirs et leurs gestes.

⁶ Solo Joséphine Baker : *Emotional Blackmail*, chanson de Tompkins.

⁷ Solo Harry Sheppard : *Leavin' is Deadly*, chanson de Tompkins.

⁸ Solo Harry Sheppard : texte de Mark Tompkins.

Comment regarder cette litanie d'images outrancières, kitsch, égrenées au fil de longues plages où rien ne semble se passer ? Kitsch, parodie, self-indulgence, music-hall ou ésotérisme quasi inaccessible ? Tompkins plonge à fond dans le pathos de ses personnages de roman ; il ne renonce à rien des pacotilles des scènes populaires - lumières stroboscopiques, musiques discos, costumes agressifs. Et pourtant, il reste peu d'images auxquelles s'accrocher quand le spectacle est terminé : elles ne tiennent pas, recouvertes ou plutôt minées par les longues latences où justement la présence échappe à toute image. Ne restent que les transitions, le corps flottant de Tompkins, indéfini, entre grotesque et pathos, entre ironie et drame, homme et femme, homme faisant la femme, star déchue, maître dominateur-manipulateur du public. Corps échouant aux figures superbes, et corps superbe, maladroit, ou faisant semblant de l'être ; ridicule, et magnifique. L'évanouissement des images laisse en dépôt la pureté des états, débarrassés de la forme. Et pourtant, ces « états de reste », quand tout effet de forme s'est effacé, sont indiscernables ; comment l'engagement presque indécent ou obscène dans un état peut-il aboutir à ces moments de doute, d'inqualifiable ni-chèvre-ni-choux ? Il est le seul à ne pas s'y perdre.

Violence particulière de ces danses : elles mettent à nu ce qu'il y a de pervers dans le désir de voir et d'être vu, ce qu'il y a de stridence et de déchirure dans le plaisir de s'exposer. Quatre danses sur ce qu'il y a à être sur scène ; les désirs engagés, de part et d'autre ; la violence de l'exposition, sa jouissance, et le danger et le rapport de forces. Qui tient qui ? Le spectacle comme dispositif de voyeurisme. Ce que le mode spectaculaire fait au corps qui s'expose ; ce que ce corps qui s'expose fait à nos corps et à nos désirs qui se cachent. Rien de ces danses ne se passe vraiment sur le plateau, tout se joue entre le plateau et la salle : dans la performance de Tompkins — au sens spectaculaire et au sens performatif — qui répond au public mais aussi la fabrique, le tient, et le met le plus souvent « à ses genoux ». Un bras-de-fer où deux désirs s'entrechoquent et s'épousent, divorcent, voyagent du pathétique au comique, au ridicule, à l'agression. C'est le prix à payer — comme dirait Joséphine — pour que la danse demeure vivante sous les oripeaux du spectaculaire. Tompkins en vieillard, en fou, Tompkins en danseuse, Tompkins au fouet, Tompkins en amant, Tompkins en meneuse, Tompkins en militant... Les images et les présences se superposent et se télescopent sans jamais s'annuler ou se recouvrir. Ou encore : Tompkins disloqué, Tompkins reconstruit, Tompkins fendu, Tompkins errant, Tompkins perdu, Tompkins dominant, Tompkins manipulateur, Tompkins réinventé... Dans le corps qui se montre il y a de l'image, parfois il n'y a que cela. Et dans le regard de celui qui regarde, même chose. Comment chacun peut-il survivre et exister à l'intérieur, au-delà, en-deça des projections de l'autre ? Entre le danseur et son public, échanges de désir, de pénétrations et de transgressions. Dans le corps qui se montre il y a du sentir, du souffrir, du jouir, parfois il n'y a que cela. Et dans corps de celui qui regarde, même chose. Comment ces sentirs s'échangent-ils au-delà, en-deça, à l'intérieur de l'éclat des images ? Jusqu'où peuvent aller les échanges entre intérieur et extérieur, entre sentir et montrer ? Jusqu'où le trouble de soi est-il vivable, jusqu'où est-il la condition de la survie ? Comment le corps de celui qui se montre et le regard de celui qui l'observe se construisent, s'inventent et se menacent mutuellement. Un corps qui se montre tient-il encore debout lorsque le regard spectateur s'absente ? Un corps qui danse peut-il survivre aux regards des spectateurs ?

Isabelle GINOT

Pour citer cet article :

I. Ginot, « Mark Tompkins, Livin' is deadly », article paru dans Art Press « Medium Danse », numéro spécial, novembre 2002, p. 56-59. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr