Un fou ? ou comment les artistes connectent encore (parfois) les hommes

samedi 2 mai 2015, par Rémi Astruc

Sommaire

- Un fou
- Danse avec la mort

Ce texte est le chapitre introductif d'un ouvrage à paraître en 2015 – Nous ? L'aspiration à la Communauté et les arts.

Un fou

Un homme avec de drôles de chaussures blanches et noires à talonnettes, dans le silence glacé d'un ancien entrepôt [1], frappe le sol — un plancher de bois — avec ses pieds. Des sons sourds résonnent sous ses coups. Il transpire abondamment ; des gouttes perlent à son front et coulent à terre. Il s'arrête quelques secondes, puis reprend. L'homme s'acharne, continue à marteler le sol. Il déploie une énergie saisissante. Il semble extraordinairement concentré sur son geste stérile. Bientôt, il quittera ses chaussures pour continuer à frapper pieds nus.

Des hommes et des femmes le regardent. Ils se sont amassés et se pressent maintenant autour de lui. Ceux de derrière se haussent sur leurs talons ou penchent la tête entre deux épaules pour mieux l'apercevoir. Ils se sont disposés autour de lui, formant plus ou moins un demi-cercle pour que tous puissent le voir. Une sorte d'arène improvisée est ainsi composée, avec cet homme qui s'agite (se donne en spectacle) en son centre. Certains sourient ou rient, gloussent quelques mots à l'oreille d'un ami ; la plupart regardent avec stupéfaction, à moins que ce ne soit, eux aussi, avec concentration.

L'homme s'agite en tous sens, de façon apparemment désordonnée mais lui semble pourtant connaître l'ordre de ses coups, de ses gestes. Sautant et gesticulant, dans l'effort il laisse parfois échapper un râle ou un son inarticulé qui accompagne son mouvement.

Il y a du rythme dans ce piétinement, bien que celui-ci soit saccadé et coupé. Rien de mélodieux, rien de vraiment régulier pourtant. Le silence l'emporte entre chaque coup. Mais est défait par le coup suivant, tant que dure l'affrontement. Sans doute une lutte est en cours, entre ce bruit et le silence.

Tous le comprennent intuitivement, mais nul ne sait qui va l'emporter. L'issue semble incertaine. L'homme mène un combat contre le vide, contre le rien (silence et espace). Il se bat avec l'invisible (à moins que ce ne soit avec lui-même).

Il y a quelque chose d'évidemment absurde dans ces gesticulations. Pourquoi fait-il cela ? Surtout pourquoi prend-il *tant de peine* à faire cela ? L'effort crispe son visage qui ruisselle. Que cherche-t-il, le sait-il au moins ? Rien ne peut se produire à l'évidence : le sol ne se déchirera pas sous ses coups, le silence finira par l'emporter quand, à bout de forces, il cessera sa « crise », sa révolte. Il s'en retournera alors à la vie de tous, rejoindra le groupe de ceux qui maintenant le regardent et s'y fondra comme si rien ne s'était passé. Sa rage n'aura pas de suite. Cet accès de folie solitaire n'aura servi à rien.

Seul au centre des regards (dont il ne semble pas s'apercevoir, du moins dont il ne tient aucun compte), il n'est pas seul pourtant. Il lutte contre son adversaire — *avec*, donc, ce silence et ce vide qui l'entourent et que tous sentent plus grands que lui. Mais par son énergie, l'homme sait faire oublier cette démesure. Son audace, folle, a réuni autour de lui ce public de semblables qui assistent silencieux au déroulement du combat. Autour de lui, ils sont aussi *avec* lui, le soutiennent et l'encouragent, bien que muets, dans son défi dément. L'issue les concerne tous et ils le sentent, à défaut de le savoir. Cet homme, ce fou joue leur destin ; et sans le connaître forcément, ils l'ont élu pour mener ce combat, pour les représenter dans cet affrontement étrange. C'est pour cela qu'ils le regardent avec attention, avec crainte aussi, et avec respect. Parce que c'est un artiste et que c'est la fonction des artistes que de livrer ce combat pour eux.

Il n'est pas seul, non. Ses gestes, ses pas, ses estocades et ses parades, dessinent l'autre, le guerrier-danseur qui s'enlace autour de ses coups, fluide dieu épousant l'espace laissé libre pour lui, *sculpté* pour lui. Aérien, ce dernier s'envole autour de son assaillant, répond par le silence chaque fois que l'homme cesse de frapper le sol. Ce combattant invisible est engagé ainsi par l'homme qui le défie. Il est entraîné dans une lutte qui est aussi un dialogue, coup pour coup, subtil jeu de questions-réponses, appuis et contre-appuis. La grâce du premier suggère la grâce infinie qui lui répond, invisible mais perceptible.

A moins que ce ne soit ses démons intérieurs qui engagent l'homme malgré lui dans cette transe diabolique. Est-il le jouet de forces mauvaises, acharnées à le torturer, à pomper cruellement cette énergie qu'il déploie désespérément pour tenter de leur résister ? Se pourrait-il que des êtres invisibles —mais peut-être lui (son cerveau malade) les voit-il ? —, se pourrait-il que des djinns aiguillonnent son pauvre corps, le piquent et le tordent, l'entraînent dans cette pantomime grotesque ? A contempler ce spectacle, en s'en imprégnant, des fantômes finissent bien par apparaître, qui s'enroulent autour de lui. Des formes invisibles se dessinent, que ces mouvements suscitent et découpent, qu'ils rendent perceptibles.

Avec eux, la beauté, aussi, finit par naître d'un tel spectacle. Après un moment, les hésitations ne sont plus permises. Passée la surprise et l'incrédulité, la fascination et une forme de recueillement ont envahi les témoins. C'est une ambiance religieuse qui accueille la performance de celui qu'on sait alors être un héros.

Ce fou, c'est Israël Galvan. Cette fois, c'est Israël Galvan. Mais ce sont aussi tous les artistes qui l'un

après l'autre ont engagé le même combat depuis la nuit des temps…

Solo

Israël Galvan est un danseur, âgé aujourd'hui d'une quarantaine d'année. Un danseur époustouflant, formidablement doué. Il est le fils d'un couple de danseurs sévillans de flamenco. Il s'est fait connaître comme une figure de la nouvelle génération qui a rénové cette danse, appelée ainsi *flamenco novo*.

Mais, comme ici, il ne danse pas toujours le flamenco, pas même le *novo*. S'il est passé maître dans les techniques traditionnelles du *baile jondo*, il a su aussi s'en libérer pour fabriquer et danser autre chose. Une autre danse, comme pour cette pièce intitulée sobrement *Solo* (2007), à moins que ce ne soit alors plus tout à fait de la danse. Une épure de danse, plutôt un langage corporel, plus primitif ou primordial que la danse.

Le plus frappant est ici qu'il danse seul, sans musique, ce qui ne ressemble plus à ce que nous connaissons de la danse. Avec *Solo*, Galvan est parvenu à une frontière. C'est pourquoi les spectateurs hésitent à reconnaître ce qui se joue sous leurs yeux. Il n'est plus accompagné de musiciens ou de chanteurs, comme dans ses pièces précédentes. Il s'accompagne lui-même, semble-t-il, par ses coups frappés sur le sol ou par ses mains, ses doigts qui parfois claquent. A moins que l'idée même d'accompagnement ne soit plus opérante, puisque cet auto-accompagnement est apparemment ce qu'il faut voir et entendre, le cœur de la performance elle-même, autant que les autres gestes et les déplacements. On est loin du flamenco traditionnel où danseurs et guitaristes se répondent, dialoguent, jouent ensemble une même partition chorégraphique et musicale.

Il danse seul, car de la même manière (dans cette pièce extrême qu'est *Solo*) il n'y a plus de femme, partenaire essentiel du couple traditionnel de flamenco, ou même d'autre danseur pour entrelacer avec lui des mouvements et créer là aussi un dialogue. C'est comme si les moments de danse solitaire (préludes souvent à la rencontre du partenaire), qui sont, dans le flamenco, comme des défis adressés par avance à l'autre, des morceaux de bravoure par lesquels s'engage et se noue le dialogue chorégraphique, étaient seuls retenus et n'avaient donc plus cette fonction de connexion avec les autres danseurs. *Solo* est un soliloque. En apparence.

Pas de musique, pas de chant non plus, ni de la part de musiciens puisqu'il n'y en a pas, ni de l'interprète lui-même : il est environné de silence. Ses pas — ses coups — résonnent dans le silence. *Au milieu* du silence, puisque seul à produire des sons, il apparaît ainsi entouré de ce silence et de ce vide.

A quoi peut bien ressembler alors la « danse » d'Israël Galvan, ainsi privée de musique et de partenaires ? A rien, rien de connu du moins dans notre culture artistique moderne. Bien sûr, il existe d'innombrables solos de danse, au sein de spectacles ou en tant que spectacles eux-mêmes, mais rien qui ne ressemble véritablement à ce que « fait » Galvan. Dépouillé de son environnement reconnaissable de spectacle de danse (musiciens donc, chanteurs et autres danseurs, mais aussi scène, salle, ambiance… —car même l'attitude de Galvan est singulière, lui qui ne sourit pas, semble ne prendre aucun plaisir mais accomplir cet acte par devoir), il reste la performance nue d'un

homme qui s'agite et frappe violemment le sol dans le silence autour de lui. Est-ce encore de l'art ? N'importe qui d'autre, dans les mêmes conditions, passerait pour un dément…

Le spectacle ressemble en effet sans doute à une seule chose connue, qui traverse peut-être fugitivement l'esprit de tous ceux qui sont assemblé là : ces gesticulations pourraient être celles d'un homme qui a perdu la raison. Car il y a la violence inutile de l'homme frappé par le malheur qui s'arrache à pleine poignée les cheveux ou des femmes en deuil qui se frappent violemment la poitrine. Mais les antiques gestes de deuil sont à l'origine sans doute de beaucoup de chants, de danses, voire du flamenco lui-même qui par certains aspects ressemble tant à la plainte douloureuse d'un homme éploré. Tout art naît-il peut-être précisément du besoin d'exhiber une déploration, d'adresser un cri au silence environnant pour témoigner de la douleur inconsolable des hommes. Car seuls les fous, ou ceux que la douleur prive momentanément de leur raison, ont ces impulsions violentes et ces mouvement saccadés qui tordent l'ensemble du corps. Ils sont capables de frapper le sol comme si celui-ci leur avait fait du mal.

Ainsi, on ne reconnaît pas immédiatement ce qui se joue réellement dans les pas d'Israël Galvan. Cette incompréhension fait que ce spectacle, incroyablement brut, prête dans une certaine mesure à rire ou à sourire, à moins que celui-ci ne fasse peur. Sans doute toutes ces réactions se succèdent-elles dans un ordre ou un autre dans la tête du public. Cette absence de sens clair est d'abord ce qui rend captif du spectacle : on ne peut qu'être médusé par l'application que Galvan met en œuvre et par la violence de son agitation insane.

Pourtant. Pourtant, il y a une beauté dans ce combat ; une grâce finit par apparaître, se superposant à la violence, dans une certaine mesure naissant d'elle. Le danseur qui n'est pas beau en lui-même, petit et vouté, le cheveu rare, le ventre bombé sur ses cuisses puissantes, finit par s'auréoler de gloire aux yeux de ceux qui le regardent. La sueur qui le pare, l'effort qui l'accapare, transfigurent ce petit homme en héros. Ses poses féminines et ses attitudes masculines se mêlent alors dans un unique corps glorieux et un même mouvement les porte ensemble sans opposition, alliées dans un même effort.

Alors les hommes que la curiosité avait amassés là se mettent à voir. Ils comprennent l'importance de ce à quoi ils assistent et se sentent « pénétrés » par ce spectacle.

Ils voient que, tapie au cœur de l'invisible, il est une présence. Que si ce geste n'est pas le geste d'un fou, c'est alors le geste nécessaire d'un des leurs accomplissant pour eux cela même qu'il devait accomplir. Celui-ci s'entretient avec l'invisible — ses habitants, les dieux, les morts, tous les absents pourtant là, l'ensemble de ceux qui forment en creux notre monde — tout cet environnement caché avec lequel nous devons dialoguer (ce que nous faisons le plus souvent sans nous en rendre compte). Il est notre intercesseur dans le dialogue avec ces forces avec lesquelles nous devons négocier, *pour vivre*.

Comme les signes de certains animaux que nous ne savons pas bien interpréter (à qui sont-ils adressés ? peut-être à personne et à rien), ce ballet possède un sens caché que nous pressentons sans le comprendre. Ne serait-ce peut-être que celui de situer son protagoniste dans l'espace et dans le vide, c'est-à-dire dans l'espace des présences invisibles. Comme une baleine qui avec son sonar prend la mesure de l'immensité autour d'elle et réagit aux réponses de celle-ci (le vide sollicité

par son appel muet est sommé de lui répondre). Le vide est ainsi un guide. Sa forme dicte l'itinéraire et les possibles du déplacement. Il faut que quelqu'un fasse résonner l'espace pour pouvoir y lire la réponse de ceux qui l'habitent.

Danse avec la mort

Le flamenco mis à part, on reconnaît cependant certains des gestes exécutés par l'interprète. Une autre tradition andalouse nourrit en effet intimement le savoir chorégraphique de Galvan : la tauromachie, qui est d'ailleurs en rapport étroit avec le flamenco. Galvan s'est approprié ainsi certaines attitudes du picador, notamment ces postures hautaines de défi qui préludent au combat. Mais certaines attitudes aussi du taureau : il gratte furieusement le sol comme celui-ci avant l'attaque, traçant des lignes étranges dans la poussière. C'est que la corrida convoque elle aussi une forme de folie, de danse, de transe, de contact avec les puissances invisibles et au premier chef avec la mort elle-même. Dans *Solo*, Galvan dansera d'ailleurs dans et autour d'un tas de sable, comme il dansera également dans et autour d'un cercle de bois, arène minuscule pour accueillir les pas d'un homme transfiguré en géant. La poussière de sable qui vole, comme plus tard la farine, feront apparaître ce partenaire invisible que suscite le danseur, cet autre secret, qu'invitent et interrogent ses pas (les volutes qui s'enroulent dans l'air autour de Galvan signeront la présence de celui-ci par-delà l'absence).

Galvan a chorégraphié explicitement la tauromachie dans un spectacle plus ancien intitulé sans ambiguïté *Arena* (2004), comme, ailleurs, il a mis sur scène un ring de boxe et s'est chaussé de gants. Mais au-delà de l'analogie avec les arts martiaux ou la corrida, sur laquelle se focalisera Georges Didi-Huberman dans son interprétation de l'art de Galvan [2], c'est un hiératisme bien antérieur encore à ces autres manifestations du corps qui est en jeu et qui apparaît pleinement dans cette épure qu'est *Solo*. Le hiératisme du torero ou de l'athlète accomplissant son art est ici accordé à une pratique plus primordiale [3] : le dialogue avec les puissances invisibles, les dieux, la mort, soit les grands ordonnateurs supposés de la vie humaine, ceux qui en détiennent secrètement les clés.

La poussière qui s'élève en volutes, la farine translucide qui s'enroule autour des jambes de Galvan montre à tous (même aux plus sceptiques) ces partenaires mystérieux. Elle rend sensible la présence de cet autre avec lequel il danse, dialogue et lutte.

Il devient clair alors qu'Israël Galvan n'est pas un fou mais plutôt un grand prêtre, un sorcier, un chamane qui s'entretient avec les puissances non-humaines qui peuplent l'air qui nous entoure. Par ses gestes, il se hausse ainsi à leur niveau, les appelle et dialogue avec eux. Ce faisant, il connecte donc les hommes avec ces entités qui, parce qu'elles sont mystérieuses, ont une influence capitale sur leurs vies : elles sont notamment responsables de tout ce qui nous échappe dans le déroulement de nos existences.

Or celui qui dialogue avec les dieux est nécessairement une sorte de demi-dieu lui-même, du moins un être à part (à temps complet ou au moins dans ces périodes de contact avec eux). Le hiératisme de ses poses prend sens aux yeux des témoins : ce sont les gestes du sacré, les gestes magiques, propitiatoires à la rencontre et à l'échange avec les puissances occultes. Les mouvements étranges,

les signes kabbalistiques de sa chorégraphie absurde, servent —on le comprend — à forcer l'invisible à lui répondre. C'est pourquoi il n'entre nulle légèreté dans l'interprétation de cette partition. Celle-ci requiert au contraire une concentration extrême et le sérieux solennel qui président à une telle rencontre. Dans cette scénographie et cette chorégraphie, tout répond aux exigences du sacré, à la rencontre avec les dieux.

C'est cela que joue Galvan, qu'il met en jeu. La Rencontre, par son intermédiaire, entre les hommes (lui-même et ces spectateurs qui l'entourent et l'encouragent —voire prient pour lui, c'est-à-dire connectent leurs esprits au sien pour renforcer celui-ci et le rendre en mesure de côtoyer voire d'affronter le monde des esprits) et les éléments tout-puissants de l'environnement, les présences mystiques.

Or la rencontre avec le supra-humain ne peut être qu'harassante. Elle requiert une énergie colossale, physique et psychique, qui ne peut que laisser l'officiant exténué. Lui-même vidé par ce vide qu'il a rempli et à quoi il a donné de sa chair, de sa vie. « Ça me coute de danser » aurait déclaré Israël Galvan [4]. Il n'y a pas de dialogue possible avec les dieux sans une forme de sacrifice, ou bien souvent, d'auto-sacrifice. Le prêtre est le bouc émissaire, celui par le sacrifice duquel le contact est fait, le dialogue noué, l'équilibre cosmique établi. Pour ce type de prêtres, il n'est pas de plaisir à officier, mais c'est un devoir, un sacerdoce. Le rituel du sacrifice est l'autre grande forme-origine des manifestations artistiques : l'invention de tout spectaculaire.

Qui lui a imposé ce fardeau ? cette tache ? ce rôle ? ni lui-même, ni ses semblables véritablement. Il est né avec les capacités pour jouer ce rôle — que d'autres comme lui n'ont pas — et a travaillé de nombreuses années afin de nourrir ces capacités, les perfectionner, les rendre opératoires. C'était son destin et il ne pouvait en être autrement. Il devait assumer ces dons. C'est pourquoi danser est pour lui un devoir que les autres ne comprendraient pas qu'il n'accomplisse pas. Il doit danser pour eux tous.

Israël Galvan est ainsi un héros de la communauté. Son sacrifice est ce qui permet à celle-ci d'exister et de prendre place parmi la cosmologie des puissances. Et ceci n'est possible uniquement que parce qu'est établie cette liaison avec les forces supérieures, les forces divines et les forces de mort. Galvan permet à la communauté d'exister et de se reconnaître comme existant. Car elle a besoin de ce prolongement et de cette projection dans l'invisible de sa partie immédiatement visible et concrète (le rassemblement fortuit des hommes à l'occasion de cette cérémonie). Il a convoqué les forces supérieures qui la sanctifient et assurent son existence qui ne peut être que mystique. Ainsi, grâce à lui sont reliés morts et vivants, présents et absents, hommes et esprits, et hommes entre eux. Il a rendu visible l'invisible, suscité l'épiphanie de la communauté.

Notes

[1] Il s'agit du « Casino de la Exposición », à Séville.

[2] G. Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Minuit, 2006.

[3] Pour laquelle le taureau dans la corrida, comme l'esthétisation du mouvement dans le sport, ne sont au fond que des substituts, des versions dérivées, le taureau étant en particulier la matérialisation donnée par l'esprit humain aux puissances de mort, rendues visibles jusque dans

la survenue spectaculaire du trépas — la mort comme spectacle.

[4] À Georges Didi-Huberman, *op. cit.*