

Dominique Dupuy

## L'autoportrait à pinces.<sup>1</sup> Variations sur l'art du solo dansé

*Je dédie ce texte aux grands solistes de la danse  
contemporaine du siècle, et tout particulièrement  
à Kazuo Ohno.*

Si l'on considère, comme beaucoup se plaisent à le faire, que toute oeuvre est autobiographique, que le poète s'écrit, que le peintre se peint<sup>2</sup>... quelles oeuvres plus que les oeuvres chorégraphiques le seront? Et, parmi elles, l'oeuvre en solo, la danse en solitaire, celle où le danseur est l'interprète de la danse qu'il a conçue et composée lui-même, dont il a déterminé les contours, le langage, les dynamiques, les accents... à travers les actes de son propre corps, à travers le parcours de ce corps, son histoire rocambolesque et sa *mémoire d'outre-corps*.

Actes authentiques, au sens où ils sont "véritablement de l'auteur auquel on les attribue" et (par extension) "qui expriment une vérité profonde de l'individu et non des habitudes superficielles, des conventions"<sup>3</sup>.

Dans cette danse singulière, l'action s'organise autour d'une figure qui, même si elle n'est pas proprement en elle-même la fin de la représentation, à l'exclusion de tout autre scène ou rapport, de tout autre valeur ou enjeu de représentation, d'évocation ou de signification, en est l'enjeu unique.

---

<sup>1</sup> *L'autoportrait à pinces* = "Les pinces : les jambes. Aller à pinces: à pied" (Le Robert). Ce texte doit beaucoup à l'expérience de 25 ans de danse en solitaire; il doit beaucoup à l'expérience présente de passeur de solitude (passation de solos anciens à des danseurs de nouvelles générations). Il doit beaucoup à des lectures et notamment: Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 1999; Des Forets, Louis-René, *Ostinato*, Mercure de France, [Paris], 1997; Genet, Jean, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, l'Arbalète, 1958; Le Breton, David, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997; Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975; Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XXe siècle*, Paris, A. Biro, 1999; Nancy, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, in Id., *Corpus*, Paris, Editions Métailié, 2000; Oster, Daniel, *L'individu littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997; Serres, Michel, *Variations sur le corps*, Paris, Ed. le Pommier, 2002; Starobinski, Jean, *L'oeil vivant. Portrait de l'artiste en saltimbanque*, [Genève], A. Skira, 1970; Wajcman, Gérard, *L'oeuvre du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

<sup>2</sup> "Ogni dipintore dipinge se" (Leonardo da Vinci) - "En un sens, c'est toujours aussi un autoportrait qu'exécute l'artiste" (Jacques Dupin).

<sup>3</sup> Le Robert.

Dans cette danse que, faute de mieux, je nomme *le solo intégral*, c'est le danseur que l'on voit, non pas *plutôt* que la danse qu'il exécute, mais bien *au lieu de* cette danse, à sa place même, dans le moment qu'il l'exécute.

Ainsi peut-on dire qu'il s'expose dans une sorte de portrait, qu'il ne détermine pas comme tel, mais qu'il induit malgré qu'il en veuille. Cette danse, certes, même si elle peut être considérée comme une somme de sa manière de danser, ne raconte pas la ressemblance aux événements de la personne, mais elle la suggère, par la lecture qu'elle en provoque; c'est bien en effet la personne en question que, souvent à son insu, elle révèle.

Quelle oeuvre peut être plus radicalement narcissique, en parler ne faisant, bien sûr, qu'ajouter à *cet acte de soi*, cet acte de foi, qui n'a d'équivalent dans aucun des autres arts.

Dans ce récit sans phrases, ce tableau sans peinture, le danseur se raconte sans mots et se dépeint sans couleurs.

*"Extrospection"*<sup>4</sup> d'une introspection.

\*

D'un côté, la danse de la petite fille devant sa maman sur le tapis du salon, solo degré zéro, dont l'indigence n'a d'égal que le kitsch. De l'autre, le solo intégral du danseur, dans la maturité de son art, dont le maniérisme, obligé pourrait-on dire, n'exclut pas la profondeur du propos.

Dans l'entre-deux, différentes formes, notamment la partie, les parties solo dans une pièce chorégraphique, interventions interstitielles où le soliste se détache un temps du corps, pour s'y fondre à nouveau.

A l'opposé, la danse de groupe qui connaît, elle aussi, des variantes, et trouve son apogée dans certaines danses traditionnelles (la sardane de la place de la Cathédrale à Barcelone) ou dans des démarches comme celles des "danses chorales" d'Albrecht Knust.

Dans l'intervalle entre la danse collective et le solo intégral, ces deux danses de l'immersion, des expériences diverses de danse de représentation, mais qui n'atteignent jamais l'intensité profonde de ces deux-là ni leur pouvoir de pur

---

<sup>4</sup> Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, cit.

envoûtement (leur intérêt est ailleurs). Ainsi la danse de “compagnie” aujourd’hui exprime-t-elle rarement l’unisson; groupes composés d’individualités rassemblées par contraste et dissonance plus qu’unies par accord et concordance.

Le duo, sublime moment, mais trop entaché d’érotisme primaire, moment de danse facile et attendu, n’ajoute guère à ce que met en scène la danse de bal.

L’acte d’amour, c’est avec le spectateur qu’il faut le consommer - “je danse pour que quelqu’un m’attende”, écrit Vaslav Nijinski - l’œil du spectateur, son esprit, pénétrant l’acte du danseur (et son corps), pour engendrer un rejeton accompli, la danse.

Dans le solo intégral, c’est le regard du spectateur-détecteur qui fait l’intensité et crée une relation d’ordre biographique. Le spectateur découvre le danseur à travers sa danse, il le scrute, le dépiaute, le décèle, le révèle.

Regardé, sur ses gardes, le danseur a deux alternatives: être aimé ou honni (détecté - détesté). Autant dire qu’il risque gros.

Ce qu’il risque? Ni plus, ni moins, sa peau.

*“Expeausition”*<sup>5</sup>.

\*

“La solitude, comme je l’entends, ne signifie pas condition misérable mais plutôt royauté secrète, incommunicabilité profonde mais connaissance plus ou moins obscure d’une inattaquable singularité”<sup>6</sup>.

Pour atteindre ce moment fugitif d’amour partagé, ou de détestation subie, le danseur fait une longue traversée en solitaire, d’une solitude qui n’est certes pas plus éprouvante que celle du poète devant sa page blanche, ou de l’artiste - peintre ou sculpteur - dans l’atelier.

Cependant, la page blanche est déjà une base, un appui pour les mots, les phrases qui la noircissent. Elle en garde une trace indélébile, et attentiste; à celui qui la lira.

Cependant encore, dans l’atelier de l’artiste, matières concrètes et familières

<sup>5</sup> *Ivi.*

<sup>6</sup> Genet, Jean, *L’atelier d’Alberto Giacometti*, cit.

- châssis, toile, tubes de couleur... pierre, terre, fer... - font du tableau comme de la sculpture des objets fraternels, objets pérennes eux aussi, solides à toute épreuve, y compris celle du temps ; ils forment de beaux restes, dans l'espoir attentif de qui les verra.

Dans le studio, océan de solitude habité de ses seuls rêves, le danseur fait des pas sans vestige.

Van Gogh a vendu sa première toile des années après sa mort. Allez demander à un danseur d'en faire autant !

A sa sortie du studio, le danseur doit atteindre le paradis, sur le champ.

Le portrait peint garde l'image du peintre et, dans un certain sens, l'immortalise.

Dans la danse, le danseur disparaît alors qu'il apparaît; la danse précipite le danseur dans la mort, le rend mortel.

Le portrait montre que l'on peut approcher l'immortalité, la danse accuse la mortalité, la fait apparaître plus cruelle encore, car l'essentiel de ce qui se passe - la présence du danseur - est mortel; le reste - la danse - est moins important que lui en cet instant.

Pour celui qui travaille en solitaire, la perte est à son comble. Tout le travail en amont, tout ce qui a été fait, défait, refait, personne pour en témoigner. Comment faire état de cette solitude, sauf à en faire le sujet même de la danse ?

“Témoin intégral”<sup>7</sup>, seul à pouvoir porter le témoignage authentique, le danseur en solo court à la perte de sa danse.

Il en fait le sacrifice.

\*

Ce qui rapprocherait le danseur du peintre, serait-ce le miroir?

Dans l'exercice de l'autoportrait, le peintre utilise le miroir pour se dévisager (il arrive même qu'il l'incorpore au tableau comme un attribut essentiel). Grâce au miroir, le peintre retourne son visage, il le met de face et il peut le voir sur la toile, alors qu'il ne le voit jamais (sauf dans le miroir).

Dans le miroir du studio, son témoin, son assistant, son maître, son

---

<sup>7</sup> Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, cit.

confident, son crible, le danseur se voit en action. Il y contrôle certains traits de sa danse, le contour des formes, la précision des gestes... il se regarde, l'image du miroir le regarde, tandis que, dans le moment de la représentation, il sera regardé par un autre. Le miroir du studio présente au danseur la danse, l'objet dans lequel il est présent, alors que sur scène, la présence du danseur est celle d'un sujet dans une sorte de moment d'absence à lui-même. Le danseur retourne son corps vers le public, il le montre mais lui-même ne le voit toujours pas.

Ainsi, alors que le peintre se voit dans l'oeuvre, le danseur doit se contenter d'être vu.

Le moment de l'abandon du miroir peut être vécu comme un drame. Il intervient souvent dans la dernière ligne droite avant la première représentation, comme un cordon ombilical rompu. Le danseur se sépare d'une partie de lui-même pour se donner entièrement à l'autre, celui qui le regarde.

Dans le cas du solo intégral, il est probable que la danse n'aura pas connu d'oeil extérieur, qu'elle sera vue pour la première fois, inventée par les premiers spectateurs, comme une peinture rupestre.

La solitude dans laquelle le danseur a vécu et survécu se décuple subitement, comme si dans l'arène chaque paire d'yeux se substituait à la sienne, pour le scruter, le lacérer, le mettre à mort (à vie).

\*

Le danseur se nudifie. Corps, et coeur, mis à nu.

Cependant, il n'est pas nu. Se présenter nu détournerait le propos pour un autre enjeu, un autre *en-corps*. Du reste, le nu dans la danse, dont on voit aujourd'hui le regain, triste retour à des expériences refroidies, est une impasse. C'est un costume lourd à porter, un carcan, qui bride le danseur et sa danse.

Il faut, à la rigueur, au nu une préparation sophistiquée - sagesse et raffinement tout à la fois - telle celle du Japonais Tanaka Min; à l'arrivée, il n'est plus nu.

Pas besoin d'être nu pour être nu, pour naître nu.

La danse en solo écarte la nudité pour en exposer une autre. C'est de

l'intime qu'il s'agit.

Peint, le portrait se substitue à une absence, un *absentement*. L'intimité qu'il dépeint ne se dévoile qu'après coup. Elle y gagne en pudeur.

Dans le solo intégral, ce contact avec l'intime se fait sur le vif. D'un côté, une forme extérieure élaborée au cours du temps, de l'autre une profondeur intérieure, que l'on ne garde pas par devers soi, mais que l'on ose exposer dans l'instant ; *in/extériorité* infinie, retrait et attrait.

Le portrait dansé est celui d'une présence dilatée, d'un *présentement*. Le danseur se présente à l'autre, celui qui le voit, le voyeur, dans l'instant. Il ne trouve son effectuation que dans cet instant, c'est un portrait sur le vif; le vif du sujet?

Exhibition, quasiment provocante, de l'intime.

Confession publique, impudique.

\*

Nous ne dansons pas à corps perdu. C'est la danse qui est perdue. Nous dansons à corps donné. Nous donnons notre corps pour abandonner la danse. C'est ce don pour l'abandon qui fait la danse.

Le don suppose qu'il y ait non seulement celui qui donne mais celui qui reçoit, un donateur et un récepteur.

Don, abandon, réception, de cette tierce majeure naît la danse.

Dans ce don-abandon, nous gagnons un corps.

Ainsi dansons-nous à *corps gagné*.

\*

Pour atteindre ce moment où, comme le dit Valeska Gert, "il va mourir à chaque fois différemment"<sup>8</sup>, le danseur se montre dans sa faiblesse insigne, sa précarité sublimée, son infinie finitude. Il n'a pas peur de se montrer à son désavantage. Il exhibe son exil.

Longue préparation, certes, mais faite d'incessant émondage, démolissage,

---

<sup>8</sup> Valeska Gert, "Je danse pour mourir à chaque fois différemment".

renvoi au vide. Tyrannie de l'effacement et du retour. La répétition, le retour quasi obligé aux choses, crée des habitudes, à chasser sous peine d'écran ; d'un côté les provoquer, de l'autre les battre en brèche. Appétit d'ogre et diète contrôlée.

Incisant, gravant, tatouant, perçant l'espace, le corps est incisé, gravé, tatoué, percé... Il porte les stigmates de sa passion.

Le mouvement sort du corps, comme une excrétion. Le corps *s'excrit* et c'est le mouvement en dehors de lui épandu, qui le sculpte.

Torturé, crucifié, non pour mourir étouffé, mais, diaphragme suspendu, échanson souffle, son esprit.

Paraphrasant Antonin Artaud, que cite Joëlle Moulin<sup>9</sup>, parlant du peintre, ne pourrait-on dire : "Le corps (le visage) humain porte en effet une espèce de mort perpétuelle dont c'est au danseur (au peintre) justement à le sauver, en lui rendant son propre mouvement (ses propres traits)".

Dans l'ultime instant de la *dansée*, rien ne compte plus pour le danseur de la danse solitaire que lui, lui seul. Il sait qu'il n'y a rien d'autre à voir que lui-même. Regardez-moi et aimez (haïssez) moi, semble-t-il dire.

Dans la soumission à un acte collectif, le danseur se perd dans le groupe, mais il sait où il va; sa perte est au profit d'une action commune, à laquelle il a conscience et plaisir à participer.

Dans le choix de la danse solitaire, le désir d'exister en soi, pour soi, sans autre recours que soi, cet ego va à sa perte.

La décision, courageuse, intrépide, engendre un angoissant découragement où tout est subitement remis en cause.

Dans cet éprouvant jeu de massacre, il faut cette effroyable solitude pour déclencher peut-être un salutaire coup de foudre. Il faut cet acte suicidaire pour renaître.

Suicide réussi et manqué tout à la fois.

---

<sup>9</sup> Moulin, Joëlle, *L'auto-portrait du XXe siècle*, cit.

\*

Le solo intégral n'est pas une autobiographie, dans le sens où il n'est pas épanchement d'une vie, ou effusion de quelques-unes de ses péripéties.

C'est une fissure, une *corps-graphie*, dont le danseur fait l'adresse à celui qui le regarde.

Ce n'est pas un autoportrait; c'est un *auto-corps-trait*, qui n'existe que par l'entremise de cet oeil du dehors.

C'est un moment crucial où la danse s'interroge sur elle-même, sur son inanité et sa profondeur. Que danse-t-on? Qu'est-ce qui est dansé?

Ce n'est pas une danse en plus, c'est une danse en moins, qui permet au danseur d'"être l'autre qu'il est".

Entre panique et extase, dans la *pré-tension*, qui ne trouve sa détente que dans l'accomplissement de l'exploit éclatant, le danseur "s'anticipe et se prétend"<sup>10</sup>. Alors, seulement, il atteint sa plénitude d'être; en s'exposant aux regards du monde, il ne s'expose plus au risque d'être méconnu, ou d'être ridiculement inférieur à l'image qu'il annonçait de lui-même.

Seul en piste, dans le risque de ce long soliloque dialogué, de cette déclaration muette et parlante, de ce propos naïf et outrancier, où il danse outre lui-même, ce grand clown de la danse livre un aveu pudique et impudique à la fois, modeste et immodeste.

Ce que le voyeur de l'ombre, aux yeux pieux, voit, n'est pas la danse, n'est pas le danseur, c'est au-delà.

*Le Mas de la Danse, 1999-2000*

---

<sup>10</sup> Starobinski, Jean, *L'oeil vivant*, cit.