

Horizontalité et chute dans la chorégraphie des années 90 de Juan Bernardo Pineda

*

A travers cet article je prétends seulement, depuis ma modeste condition de néophyte vis-à-vis du film de danse, tâcher de mettre l'accent sur certaines caractéristiques qui font que le langage chorégraphique et filmique de Juan Bernardo Pineda – né à Pforzheim (Allemagne) en 1963 – s'affirme avec toute une série de traits originaux. Je parle de la récurrence avec laquelle il traite les possibilités expressives de la danse sur le plan horizontal¹ non seulement par rapport à l'espace sol – prédominant sur certaines de ses œuvres – mais à son penchant pour imposer et faire réapparaître le motif cinétique de la chute. Observant l'évolution du trait linéal que le corps du danseur dessine dans l'espace, je tenterai de faire une lecture symbolique de ces sujets dans trois œuvres des années 90 : *La Mecànica Qüàntica* (1990)², *La Cadira* (1995)³, *L'Escala* (1997)⁴. J'analyserai ces œuvres respectant leur chronologie, mais sans proposer de réflexion au sujet d'une quelconque évolution esthétique.

Le paratexte titulaire *La Mecànica Qüàntica*⁵ (1990) est en soi un code essentiel de lecture de ce film de danse⁶ car, s'appuyant sur la physique de Planck, reprise par Einstein dans sa théorie de la relativité – selon laquelle n'importe quelle matière se dédouble spatialement, à cause de sa longueur d'onde, en une autre de même masse, ce qui a une incidence dans notre manière de les percevoir différenciées et éloignées – Pineda se met en scène dans cette dualité avec un autre danseur dont leur seule différence est la couleur bleue et verte du haut de leurs accoutrements, un genre de « bleu » de travail. Chacun d'entre eux est la vision spéculaire de l'autre, peut-être l'image fantasmagorique de leur désir : n'ayant pas de contact entre eux, ni même de regards, celui-ci ne se matérialisera jamais. Leurs mouvements de danse – dont l'espace d'évolution est toujours le sol – sont sans cesse identiques pendant les 3'43 minutes de la durée du film, sauf aux minutes 3'02 et 3'10⁷, puisque chacun d'entre eux, de manière alternative, saute en rotation horizontale sur le corps couché de l'autre. Il s'agit des seuls instants où la trajectoire de leurs corps se croise – faisant accroître au maximum la tension dramatique –, nonobstant frustrée du fait de ne pas s'unir : frustration renforcée par le mouvement et le son produit par la chute (douloureuse ?) de leurs corps respectifs. Le mouvement de base est justement la rotation horizontale sur eux-mêmes – au sol et en l'air – à laquelle vient s'ajouter souvent l'oscillation pendulaire, la roulade avant sur

¹ Je ne l'écarte pas non plus comme étant un ingrédient expressif de bien d'autres chorégraphes de danse contemporaine et comme l'une des caractéristiques principales des danses urbaines comme le *hip hop*.

² Présentée en Espagne et en Belgique en 1990, il s'agit d'un diptyque dont je n'étudierai que la première partie.

³ Présentée en juillet 1995 au *VII Encontre de Teatre a l'Estiu d'Alzira* (Valencia).

⁴ Présentée le 17 juillet 1997 au *Festival i Exposició Internacional de l'Art del Cos i de la Dansa d'Alzira*.

⁵ Sa durée est de 3'43 minutes.

⁶ Il s'agit d'un « Enregistrement à trois caméras » – comme l'avertit le sous-titre paratextuel – dont l'une d'entre elles a saisi le déroulement scénique en direct, mais l'image médiatrice que l'on donnait au public, sur plan d'ensemble, à travers un écran placé au fond de la scène où apparaissaient superposés les fondus d'une troisième caméra qui filmait principalement en plan entier : principe esthétique qui montre d'emblée chez Pineda une claire conscience du rôle de réécriture que possède la caméra sur l'original.

⁷ Il y a émulation de mouvements entre 1'39 et 1'49, mais cela me semble moins significatif.

l'épaule et des échos d'une figure appelée *Thomas*⁸ dans le *hip hop*, parfois en position agenouillée. Quoi qu'il en soit, chez Pineda, saute aux yeux l'exclusion délibérée du langage chorégraphique associé à la verticalité. Un autre aspect dont il faut tenir compte c'est cet espace carré⁹, emphatisé par la lumière, où progressent, comme enfermés, les deux personnages, qu'ils quitteront par le fond, par des coins opposés, pour accéder aux ténèbres de leur propre être. De manière symbolique, ce qui est pendulaire reste associé à la dualité, au passage alternatif d'un hémisphère positif à un autre négatif, le côté plus (lumière), et moins (obscurité) de la sphère d'une horloge. Il s'agit en tout cas d'un mouvement toujours restreint, partiel, fragmenté, inséré entre les angles inférieurs de cette sphère, de ce qui n'atteindra jamais la totalité. Nous passons ainsi sans cesse de vingt (droite) à moins vingt (gauche), cette oscillation exprime la trajectoire sur laquelle on revient incessamment. En revanche, la rotation sur soi-même renverrait à l'auto-enfermement sur soi, à l'incommunication et à l'impossibilité d'accéder à l'autre, qui sait si à cause des mécanismes ou lois qui régissent ce quadrilatère – modèle ou système social – qui détermine et emprisonne ces deux êtres qui se cherchent vainement. C'est pourquoi, leurs évolutions sur et au-dessus de ce plan horizontal – sans aborder l'intérêt évident de la recherche chorégraphique – pourraient être la métaphore d'une société qui prive l'être humain du mouvement naturel d'élévation vers la verticale, propre à sa condition de bipède, ce qui revient à le soumettre à des mécanismes qui portent atteinte à l'épanouissement et expression de sa cinétique corporelle et à son intégrité humaine et sexuelle.

*La cadira*¹⁰ (1995) reprend en partie le mouvement pendulaire dans une position qui fait penser à celle d'une chaise corporelle. Le danseur/ *performer*¹¹, face au spectateur, à côté d'une chaise située à sa perpendiculaire, se trouve en position assise – le buste redressé, sans que ses fesses touchent par terre – les jambes repliées, s'appuyant uniquement sur pieds et jambes. Avec les bras il fait osciller son corps trois fois, la troisième fois s'impulsant avec ses jambes, il se propulse vers la chaise en effectuant un saut rotatif horizontal qui produit, de

⁸ Qui consiste à reproduire sur le sol certains des mouvements gymnastiques du cheval d'arçon.

⁹ La ligne droite appartient au système apollinien exalté par le positivisme du XIX siècle et les régimes fascistes. Il est synonyme d'ordre et de ce qui est dogmatique et ne peut pas être remis en question. A l'opposé, le système dionysiaque établit un lien direct avec la courbe anthropomorphique dont s'est tant servi le modernisme, principalement Gaudí, qui n'est que le reflet de la nature et de l'harmonie, de ce qui est ludique, du plaisir des sens. Semble évident l'antagonisme inconciliable entre les lignes dures du sol et de la figure géométrique du quadrilatère, et les mouvements arrondis des danseurs, raison pour laquelle on doit entendre que cet espace les opprime et les limite artificiellement.

¹⁰ Film de danse extrêmement bref, sa durée est de 1'08 minutes.

¹¹ Nous devons nous interroger sur la nature de l'œuvre que nous transmet Pineda. D'après Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, la *performance* « est une carte, une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat, dans le présent, dans la situation présente, une confrontation avec le spectateur », in Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, *La performance*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, p. 13. Tous ces aspects sont présents dans *La cadira*, en plus d'un certain nombre d'éléments appartenant à la danse selon la conception de Rudolf von Laban. Comme le rappelle Anna Mercedes Vernia Céarrasco «La principal preocupación de Laban fue el movimiento, a través del cual se llega a la danza y al conocimiento del mundo externo e interno, considerando la danza también como un proceso intelectual además de la conciencia emocional, elementos sin los cuales el movimiento sería insignificante. En la danza creativa, que según Laban consiste en movimientos pesado, vivido y recreado, el discente debe aprender a utilizar la música como un diálogo creando ritmos propios y utilizando la música como soporte del movimiento y no como condicionante [...]», in Anna Mercedes Vernia Carrasco, *Artseduca*, «Jacques Delcroze y Rudolf von Laban, algunos datos sobre su concepción del movimiento» <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016900>.

manière éphémère, un conflit visuel – sa position couchée sur la chaise contraste avec la verticalité de celle-ci – et de cohérence fonctionnelle d'un objet, la chaise, qui n'est pas utilisée selon les conventions. Suit un mouvement également transgressif qui prolonge le premier élan au moyen duquel le danseur, s'asseyant du côté de la chaise qui fait face au public, poursuit sa rotation. Levant ses bras, en même temps qu'il étire ses jambes¹², il fait chanceler la chaise, la faisant tomber en arrière, retombant à son tour sur le dossier, atténuant la chute¹³ de ses mains et pieds et se laissant rouler¹⁴. Ayant effectué trois¹⁵ rotations horizontales, repliant ses genoux et son buste le danseur refreine quelque peu son élan, bien qu'il s'en serve à nouveau pour imprimer deux oscillations qui le remettront sur pied en tournant vers la chaise. Debout face au public, il relève la chaise jusqu'à la placer à la diagonale, créant, un instant, un triangle¹⁶ avec son propre corps et un sol si saturé de lumière, depuis les premières séquences du film, qu'on le dirait inexistant, car il réduit l'espace horizontal à une impression visuelle de fond purement vertical. Le personnage vient de reposer délicatement la chaise dans la position qu'elle avait au départ, il maintient sa main droite sur le dossier, contourne la chaise du côté du public et s'arrête tête basse, sans regarder le spectateur, à gauche de la chaise. Il décide enfin de recommencer comme au début, mais cette fois-ci, à la troisième oscillation il s'arrête son élan. Cette fin possède deux lectures : soit elle met un point final à un désir frustré par inadéquation entre l'objet et l'être humain, ou bien elle suggère, reprenant l'élan premier, que ce cycle se répètera à l'infini avec le même dénouement. D'un autre côté, comme nous l'avons vu depuis le début, par leur position et leur nature, la chaise et l'humain –en espagnol *cadira* et *cadera* (anche) ont la même étymologie – s'opposaient radicalement. Bien que les fesses du personnage aient reposé un instant sur le siège, ayant configuré une croix avec son corps et la chaise, et ébauché un semblant d'équilibre improbable, la chute s'est produite. Dans les sociétés judéo-chrétiennes, la *caída* (chute), paronomase inexacte de *cadira*, a toujours été associée à celle de l'Ange de lumière, Lucifer, châtié par Dieu. S'il existe chez Pineda une volonté transgressive, celle-ci porterait atteinte à la *cathedra*, d'où le Pape dicte *ex cathedra*¹⁷ (depuis son siège/chaise) ses dogmes inamovibles. Si la transgression se concentrait sur le symbole de la croix, à travers ses mouvements, Pineda n'exprimerait pas

¹² Pineda semble détourner et réécrire une figure de ballet classique sur une chaise et à la diagonale, le tour.

¹³ Au moment de la chute, qui a lieu à la vingt-quatrième seconde, se produit un énorme grondement, comme l'écho disproportionné d'un objet qui tombe dans une immense salle fermée. Ce son grave coïncide avec la chute de la chaise et se répète chaque fois que celle-ci rebondit sur le sol jusqu'à ce qu'elle s'immobilise. Le son a été amplifié de manière exagérée pour mettre l'accent sur une chute d'appareillage proprement théâtrale, qui prend juste en considération le bruit provoqué par l'objet et non celui du corps qui tombe et roule. Rappelons que le paratexte titulaire donne le rôle principal à l'objet.

¹⁴ Reprenant à nouveau le mouvement de danse que nous avons étudié dans *La mecànica quàntica*.

¹⁵ Tout semble être ponctué symboliquement par le numéro trois : « Les naturalistes ont observé de nombreux ternaires dans le corps humain. Il semblerait que toute fonction importante d'un organisme possède cette fonction [...] La raison fondamentale de ce phénomène ternaire universel est sans doute à chercher dans une métaphysique de l'être composite et contingent, dans une vue globale de l'unité-complexité de tout être dans la nature, qui se résume dans les trois phases de l'existence : apparition, évolution, destruction (ou transformation) [...] ou encore selon la tradition et l'astrologie : évolution, culmination, involution. », in Alain Gheerbrant et Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, [1999], p. 976. Ce dernier aspect auquel font allusion ces studios français renverrait au processus initiatique des héros des contes qui pour en sortir victorieux ou conquérir la princesse doivent toujours être soumis à trois épreuves.

¹⁶ La récurrence symbolique du nombre trois semble indéniable dans cet espace de blancheur aveuglante où le triangle de la Trinité sera constitué à présent par l'homme, la chaise et le sol.

¹⁷ « La chaire évangélique ou la chaire de vérité, la chaire où l'on prêche l'Évangile. », in Émile Littré, *Dictionnaire de l'Académie Française*, Éditions de l'Érable, vol. I, Paris, 1969, p. 158.

seulement avec irrévérence la crucifixion et la descente, voire même la résurrection, en flanquant par terre tous ces dogmes, il désignerait aussi l'humain comme étant l'exécuteur de sa propre Passion, car c'est lui-même qui s'auto-immole. Ainsi, nous devrions pencher pour une descente de la croix détournée de manière symbolique en décrochement, en chute dérisoire sur un sol désacralisé. Habillé en noir, le personnage homme s'oppose complètement à la blancheur immaculée du contexte spatial divinisé, ainsi qu'à cette chaise réduite à un squelette saturé de lumière, chaise à laquelle devait s'adapter son corps et sur laquelle il devait s'asseoir, constituant une superposition inconciliable entre objet et être humain. Ce film polysémique peut exprimer le renoncement, aussi bien que la dénonciation de la société à laquelle renvoie l'artifice chaise, du point de vue de l'innocence ou ingénuité d'une trajectoire initiatique individuelle.

La troisième et dernière œuvre que j'étudierai est *L'Escala* (1997). Ce film de 14 secondes n'est pas moins surprenant que les autres, car il présente la vision métonymique d'un escalier blanc dont on ne nous montre théâtralement que trois gradins gigantesques qui se découpent sur fond noir¹⁸. Nous y voyons de manière réitérée un personnage habillé en blanc qui tombe en roulant de degré en degré. Il est intéressant de voir la manière dont Pineda est parvenu à conjuguer le mouvement horizontal à la verticalité de la chute, au moyen d'un simple ajustement sur la largeur de la marche qui permet au personnage une rotation horizontale complète avant qu'il ne se précipite sur le suivant et ne disparaisse matériellement, à la dernière ébauche de marche en bas de l'escalier. Ce cycle se résout en réapparition sur la partie supérieure de l'escalier, suggérant ainsi périodiquement une chute sans fin. Pineda a procédé par ellipse, temporellement nous ignorons l'avant et la causalité, ce qui, ou celui qui est à l'origine de la chute. Nous n'avons qu'un après qui se répète de manière incessante. Associé au visuel, il met l'accent également, à travers le bruit qui résonne gravement, sur la violence de chaque chute qui apparaît ponctuée par le rythme ternaire¹⁹ un instant suspendu avant un nouveau cycle de chutes. A nouveau, Pineda semble avoir réfléchi plastiquement – d'un point de vue cinétique, visuel et poétique – à l'objet escalier jusqu'à ce qu'il lui confère, à travers son écriture chorégraphique, la dimension mythologique que j'y crois apercevoir. Nous allons poser le problème à l'instar de la chaise. A quoi sert un escalier ? Intrinsèquement, je crois, à monter, du moins dans l'inconscient collectif l'archétype²⁰ de l'escalier évoque forcément une ascension. Ici, par contre, Pineda semble

¹⁸ Manquant de réalisme, celui-ci acquiert une dimension symbolique immédiate.

¹⁹ Cette fois-ci, l'insistance symbolique ne peut être plus marquée : aux trois marches, et trois chutes – avec leurs chocs respectifs – l'on doit ajouter les trois cycles de chutes que nous propose Pineda faisant un total de 9. D'après Alain Gheerbrant et Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 663: "Dans les écrits homériques, ce nombre a une valeur rituelle."

²⁰ L'archétype d'après Jung est une « image primordiale » et « historique », car elle existe depuis les origines de l'humanité, et fait le pont entre le conscient et l'inconscient : « L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schéma fondamental », in C. G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 47 y 66-67. Les deux premières définitions du symbole escalier que nous donnent Alain Gheerbrant et Jean Chevalier, ne peuvent pas être plus claires à ce sujet: « *Les différents aspects du symbolisme de l'échelle se ramènent à l'unique problème des rapports entre le ciel et la terre. L'échelle est le symbole par excellence de l'ascension et de la valorisation, se rattachant à la symbolique de la verticalité* », in Alain Gheerbrant et Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 383. Au niveau biblique, nous sommes en train de parler de l'échelle de Jacob, de l'Ascension de Jésus, de l'Assomption de Marie, mais aussi de la hiérarchie céleste.

nous proposer le schéma inverse, une descente incontrôlable aux Enfers de soi-même, car le personnage est seul. Toutefois, je crois que la descente, par cet espace artificieux²¹, continue d'évoquer et d'équivaloir à une pénible ascension qui se renouvelle sans fin, car elle ne conduit à rien, puisqu'il s'agirait d'une damnation divine, comme dans le mythe de Sisyphe²². La ligne cinétique tracée par le personnage dans sa chute correspond à une concaténation de cercles²³ unis suivant un plan incliné. La chute de ce corps dans *L'Escala* reproduit à l'envers le mouvement d'ascension que Sisyphe imprime à la roche, avec la variante qu'ici la roche est le corps qui tourne sur lui-même : sujet et objet apparaissent assimilés à un seul et rude mouvement perpétuel d'enfermement sur soi. Littéralement, il n'y a que le corps qui subit le châtement, corps qui, bien qu'il n'apparaisse pas sexualisé peut évoquer de manière souterraine une identité sexuelle discriminée socialement. Et en effet, jusqu'à la loi de Zapatero de 2005, l'État espagnol a maintenu dans l'illégalité émotionnelle une partie de ses citoyens. Si Pineda y omet de référer la cause c'est qu'elle n'existe pas car elle est injustifiable, c'est pourquoi dans l'implicite, *L'Escala* possède une volonté critique.

Avec cette analyse, j'espère avoir montré la grande originalité des codes artistiques de Juan Bernardo Pineda qui, avec laconisme et une économie de moyens extraordinaire, parvient à transmettre à son langage un potentiel polysémique d'une grande beauté poétique.

Dans les années quatre-vingt-dix, du moins, nous constatons que les mouvements de chute et de rotation horizontale deviennent deux éléments de grande efficacité expressive et bien entendu deux codes qu'il s'approprie et auxquels il met sa marque de fabrication. Avec ceux-ci, il nous conduit, comme Dante, à l'inframonde ou du moins à un univers d'en bas, de mouvements avortés, sans issue, chargé de connotations négatives. Avec *L'escala* Pineda bouleverse, subvertit même, la notion de l'espace de danse, parvenant même à créer une architecture cinétique rénovatrice, comme dans *La cadira*, film où une chaise se transforme également en élément spatial d'où l'on exécute des complexes mouvements de danse.

Aussi, il faut mettre en relief son extraordinaire capacité à y intégrer de manière interdisciplinaire toute sorte de supports, médiateurs et éléments appartenant au théâtre, au cinéma, à la musique, ou à d'autres types de danse comme le *hip hop*, introduisant des décors, parfois lumineux, très souvent minimalistes. Dans sa réflexion artistique Pineda montre une grande faculté pour construire, avec des codes apparemment simples, des œuvres d'une incroyable unicité, et brièveté, des univers dramatisés qui nous mènent à l'écriture et qui acquièrent visuellement une telle dimension poétique qu'ils nous font communiquer avec les mythes des origines.

²¹ Il est évident que l'escalier évoque aussi la pyramide et le sacrifice rituel aztèque.

²² Je rappellerai que Sisyphe, fils d'Éole, devenu roi de Corinthe, dénonça l'enlèvement d'Égine par Zeus, métamorphosé en aigle. Pour le punir, celui-ci commissionna Hadès, dieu des enfers – lieu où nous conduit *L'Escala* de Pineda – mais l'astucieux Sisyphe réussit à convaincre le dieu de tester le bon fonctionnement des menottes avec lesquelles celui-ci voulait l'emprisonner. Zeus dut alors envoyer Arès pour libérer Hadès et enfermer Sisyphe en enfer. En son absence l'Averne se dépeupla de ses morts et plus personne ne pouvait mourir. Une fois en enfer il parvint à convaincre Perséphone de lui permettre de remonter au monde des vivants pour punir sa femme qui ne l'avait pas enterré. C'est alors que les juges de l'enfer condamnèrent Sisyphe à son supplice éternel : celui de remonter, en le faisant rouler, un rocher jusqu'à la cime d'une colline. Une fois le travail accompli le rocher retombait.

²³ Comme le dessin que nous obtenons lorsque nous voulons faire marcher un stylo bille.

BIBLIOGRAPHIE

BÉGOC, Janig, BOULOUCHE, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

GHEERBRANDT, Alain, y CHEVALIER Jean, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, [1999].

JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de l'Académie Française*, Éditions de l'Érable, vol. I, Paris, 1969.

VERNIA CARRASCO, Anna Mercedes, *Artseduca*, “Jacques Delcroze y Rudolf von Laban, algunos datos sobre su concepción del movimiento”,

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016900>