Agôn

Revue des arts de la scène

8 | 2019

Matières

Soutenir l'argile, soutenir les corps. *Paso Doble* (2006), Josef Nadj et Miquel Barceló

Oriane Maubert

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/6287>

DOI : 10.4000/agon.6287

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Oriane Maubert, « Soutenir l'argile, soutenir les corps. *Paso Doble* (2006), Josef Nadj et Miquel Barceló », *Agôn* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 09 décembre 2019, consulté le 03 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6287> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.6287>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juin 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Soutenir l'argile, soutenir les corps. *Paso Doble* (2006), Josef Nadj et Miquel Barceló

Oriane Maubert

- 1 Partons de l'idée proposée par Alice Godfroy dans le dossier « Alter : l'autre de la matière », qui affirme :

Qu'elle soit brute, articulée, transformée, artificielle, figurative ou informe, la matière est cet autre auquel les marionnettistes choisissent de se confronter. [...] Provoquer une co-motion [sic] par l'effet d'affections réciproques qui traduisent autant le mouvement d'un corps transformant la matière que celui, simultané, de la matière transformant le corps. Et, ce faisant, le corps dans le continuum général de la matière, dont il est à la fois partie, matrice et finitude.²
- 2 De même, ce qui nous intéressera à travers l'étude de *Paso Doble*³ de Josef Nadj et Miquel Barceló, c'est de voir en quoi la mise en jeu de l'argile brute, avant toute figuration, constitue un possible vecteur d'altérité pour l'interprète en scène. Lieu intime et démiurgique à la fois, l'argile est l'espace du corps à corps entre l'artiste et la forme, où tout peut naître et s'anéantir en un coup de pouce.
- 3 En concevant la matière argile comme un « soutien », nous choisissons d'en envisager d'emblée la présence par rapport au danseur. La matière est là : elle surélève le corps, lui offre du relief, des appuis, des crevasses. Comme un partenaire, elle élargit ses champs d'exploration : la matière donne du jeu. À son contact, le corps du danseur déploie et fait rayonner d'innombrables nouveaux capteurs augmentant son geste chorégraphique. Du savoir-faire du modelage à la réalisation chorégraphique, l'argile est matière du seuil pour le geste, un entre-deux des énergies. Si la marionnette est envisagée comme une construction plastique destinée à la forme spectaculaire, alors l'argile permet d'en créer la première image, le prototype d'avant l'animation. Cette matière est l'endroit du devenir possible de la forme anthropomorphe.
- 4 Alors sur la scène, l'interprète y plonge. À pleines mains. À plein corps. Et danse. Se crée un jeu d'altérité inversé : alors que la marionnette peut offrir une altérité plastique, dramaturgique, miroir déformant ou écho de l'interprète avec qui elle

partage la scène, la matière, par sa forme brute d'avant la sculpture, invite et appelle à elle l'interprète. C'est alors le danseur qui devient altérité de cette surface lisse, glissante, attirante. Ce n'est plus l'interprète démiurgique agissant sur l'objet qui est en jeu, mais une interaction entre deux *autres* potentiellement altérables : le corps et la matière. Du plaisir irrépréhensible des jeux dans la boue, des mains dans la terre, des éclaboussures par les pieds.

- 5 Le processus est donc inversé : c'est le danseur qui s'adapte, réagit, accueille cette matière qui n'est plus seulement un outil pour faire spectacle mais un partenaire à part entière, resserrant les corps (matière et chair) avant l'artifice, avant la construction (sociale, plastique, psychologique, spectaculaire...). Matière et corps ne sont plus divisés (voire opposés) en scène mais jouent de manière dialogique, déployant des boucles d'actions et de rétroactions chorégraphiques. Le corps ne cesse alors de s'adapter pour recevoir la matière qui s'offre à lui. La qualité du bois, la chaleur de la mousse, la légèreté du plastique sont autant d'éléments que le corps prend en compte et qui viennent durablement modifier son organisme, les centres de gravités et les directions du geste. Peut-être faut-il alors privilégier le terme de « corporéité », sortant le corps de l'idée d'une « entité matérielle anatomique et descriptible dans son opposition à l'esprit » pour l'emmener vers le « fonctionnement intrinsèque de son sentir »⁴. La corporéité⁵, se situant entre le percevoir et l'agir, permet de raconter comment l'interprète est façonné par ses partenaires et son environnement, au lieu de le concevoir comme un être unifié, autonome, en somme déjà constitué.
- 6 Dans cette matière à danser composée d'éléments dissemblables (corps et argile), le danseur vient *danser contre* la matière. À la fois tout contre, au plus près de ce qu'elle a à offrir, si bien qu'il en devient une partie fusionnant avec elle, *dansant dans* la matière ; mais aussi, simultanément, *malgré* elle, en opposition, pour résister, tenir, ne pas flancher. En creux de ce *danser contre* résonnent les mots de Gaston Bachelard :

L'homme est comme éveillé pour une activité d'opposition, activité qui pressent, qui prévoit la résistance de la matière. Ainsi, se fonde une psychologie de la préposition contre qui va des impressions d'un contre immédiat, immobile, froid, à un contre intime, à un contre protégé par plusieurs retranchements, à un contre qui n'en finit pas de résister.⁶
- 7 Qu'en est-il du *danser contre* entre argile et danseur dans *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló ? Dans ce spectacle, ce que je nomme *danser contre* est la façon de mettre « en jeu une nouvelle expérience de l'altérité »⁷ dans laquelle le corps du danseur entre en immersion avec la matière. Corps et argile sont pris dans leur état le plus brut, au seuil du façonnage.
- 8 Avant de s'intéresser au spectacle vivant, la vocation première de Josef Nadj était les arts plastiques. Dans *Paso Doble*, chorégraphié et interprété avec le plasticien Miquel Barceló, deux blocs d'argile remplissent la scène, l'un au sol, l'autre en mur de fond, cohabitant avec les deux interprètes, à la croisée de la sculpture et de la danse. La matière propose une force d'attraction et d'opposition qui crée un phrasé du geste chorégraphique bâti sur l'action de se rejeter, se repousser, se retrouver, se soutenir. Le geste chorégraphique impulsé par le danseur est dévié de sa trajectoire initiale au contact de la matière qui propose du relief, une densité. Miquel Barceló et Josef Nadj évoluent entre ces deux plaques d'argile, mus par elles et les modifiant tout à la fois par leurs passages.

- 9 Dépassant la fonction initiale de l'argile comme matière destinée à la sculpture, cette étude de *Paso Doble* se concentre sur la façon dont cette matière devient partenaire chorégraphique des deux danseurs. En donnant du jeu aux danseurs, l'argile renvoie le corps vivant à lui-même, à sa condition d'être en mouvement à la recherche de son ancrage au monde. Il danse contre lui-même, contre ses habitudes verticales pour revenir à une émergence instinctive du geste, réveillant également le plaisir ludique du jeu dans la boue. Comment l'argile, non plus envisagée comme une matière inerte au service d'une forme mais comme une altérité en mouvement, modifie-t-elle le geste chorégraphique et sculptural de Josef Nadj et Miquel Barceló ? Comment devient-elle « une présence continue »⁸, au même titre que le danseur toujours en mouvement sur le plateau, et comment sa manipulation vivifie-t-elle le regard que le vivant (spectateur, danseur) porte sur elle ?

Porter : quand le danseur et l'argile se façonnent l'un l'autre

- 10 Alors que, spontanément, on associe l'idée de « porter » à un pôle actif (celui ou ce qui porte) et un pôle passif (celui ou ce qui est porté), à la suite de la réflexion proposée par Christine Roquet, et dans notre perspective du *danseur contre*, nous envisagerons la matière comme un processus anaphorique défaisant cette bipartition. Comme l'explique l'autrice :
- En grec, phorie est le port et le préfixe ana est destiné à souligner que ce mouvement s'effectue vers le haut, en portant littéralement l'autre aux nues, c'est-à-dire vers le ciel. Cette anaphore est une combinaison de deux actions : soulever de et lancer vers. Selon les cas, l'accent gestuel peut être placé sur l'une ou l'autre de ces deux dynamiques.⁹
- 11 La référence à la figure de style de l'anaphore renvoie à l'idée que le porter constitue une action élanée, comme peut l'être l'anaphore en début de plusieurs vers. Comme le groupe de mots qui s'élance et se répète en début de chaque vers et a une incidence sur le reste de la phrase, le porter combine l'action des deux agents qui se propulsent et se confrontent dans le *danseur (tout) contre*. L'action de porter contamine les différentes parties qui la composent dans un effet-retour et une interdépendance du geste : ce qui compte véritablement, au-delà de la figure exécutée, est la zone de porosité mettant en contact les danseurs et l'argile qui fusionnent pour ne former qu'un. C'est à cette jonction précise, où corps et matière se confondent, que naît le geste de *Paso Doble*.

L'argile, le premier corps : un retour à la matière

- 12 Sur la scène de *Paso Doble* se trouvent donc ces deux immenses plaques d'argile, l'une blanche en mur de fond de scène, l'autre ocre au sol. Griffée, lisse, bosselée, la matière reçoit le public avant l'entrée de Josef Nadj et Miquel Barceló, prête à soulever les corps. Cet espace délimité par la matière portera les corps et leurs marques durant tout le spectacle. *Paso Doble* donne l'impression de partir d'une page blanche – cette argile étirée en rectangles –, de l'inerte d'avant la levée des corps. Les deux plaques d'argile font face au public, prêtes à recevoir le premier mouvement qui va les modifier.
- 13 Cependant, en observant ces deux plaques au début du spectacle, on est face à une matière irrégulière qui, certes, a une forme rectangulaire, mais est déjà impactée.

Quelque chose, *avant*, l'a parcourue, l'a animée ou grouille encore en elle. L'argile a-t-elle la marque des autres corps qu'elle a portée et soulevée avant l'arrivée de Nadj et Barceló, ou s'agit-il de la marque de son propre mouvement ? Si les deux hypothèses sont intéressantes, il paraît plus fertile, si l'on envisage la matière comme puissance agissante équivalente au danseur, de partir de l'idée que la matière est elle-même initiatrice de mouvement. Certes, le corps qui la manipule la modifie et crée du mouvement, mais son agentivité part également d'elle-même : humide, sèche, craquelée, la terre argileuse évolue par elle-même et travaille en permanence. Avec ces traces visibles dès le début du spectacle, avant l'arrivée des danseurs, la matière semble avoir une posture initiale, qui l'assimile d'emblée à un interprète avec ses caractéristiques propres. Comment ne pas penser au pré-mouvement dont parle Hubert Godard¹⁰, cette organisation posturale et invisible du corps d'avant la figure, participant au dessin du mouvement d'avant sa réalisation ? Par la suite, et alors que les spectateurs ne voient toujours pas les danseurs, des bosses vont d'ailleurs se former et bouger à la surface de la plaque d'argile qui est placée en fond de scène. La matière se met à vibrer, respirer. L'origine de cette mise en mouvement de la matière est maintenue dans l'incertitude pour le spectateur, jusqu'à ce que les mains des danseurs transpercent les orifices. Pendant un temps assez long, la matière paraît donc s'animer seule.

- 14 Recouvrant le mur et le sol, les plaques d'argile configurent un espace enclos, une grotte, un lieu des origines – des entrailles. Ces dernières sont à la fois le lieu le plus profond et celui qui rassemble tous les organes, qui concentre le "deuxième cerveau du corps". Les entrailles¹¹ sont, non pas le lieu de la réflexion, mais celui de la sensibilité d'où part l'agir, propice au geste créateur. Dans *Paso Doble*, le geste chorégraphique part donc de ces entrailles d'argile comme lieu matriciel de la création de la vie. Ces premières impulsions soulèvent la terre et créent des formes indéfinies. Dans l'imaginaire collectif, l'argile est la matière première de la création du vivant, d'Adam au Golem par exemple. La terre, comme matière figurant les entrailles sur le plateau, manifeste donc tout à la fois un lieu de naissance et un bouillonnement interne possiblement destructeur, portant des formes en devenir qui la transforment et qui annoncent la transformation des corps à leur contact lorsqu'ils entreront en scène.
- 15 Le « porter » part donc de cette argile, considérée comme le premier corps du spectacle qui accueille les deux danseurs, comme peut le faire le porteur dans le duo chorégraphique. Déjà modifiée, impactée, avec son relief, cette matière argile constitue un corps qui, comme un partenaire vivant, arrive avec son vécu, sa posture, ses marques et habitudes. Comme le porteur qui organise son corps pour recevoir le voltigeur, la matière déjà en mouvement est prête, bouillonnante dans son pré-mouvement, pour accueillir les deux danseurs-sculpteurs. Le bruit de cette terre, que l'on bouge et frappe à l'arrière, augmente *crescendo*, comme des explosions de plus en plus sonores à la surface d'un volcan. Cette terre se fissure et se constelle alors de boursofflures, de bosses, de mamelons, de têtes ébauchées d'où semblent émerger, déjà, des regards. Bien sûr, le spectateur prend vite conscience de la présence d'interprètes ou d'un artifice autre permettant de faire bouger l'argile depuis l'arrière. Toutefois, leur invisibilité fait que le regard du spectateur se focalise, non pas sur l'humain, mais sur les caractéristiques et les évolutions de la matière (dessèchement, craquelures, affaissement...). Plutôt que de faire ombrage à la matière en la rendant passive, l'action humaine sur la matière révèle et renforce son agentivité.

Vers un partenaire : duo dansé entre corps et matière

- 16 D'abord seulement entr'aperçus à travers les fissures de la plaque d'argile, Miquel Barceló et Josef Nadj entrent en scène, vêtus d'un costume noir et de chaussures en cuir. S'élabore alors un duo – entre les danseurs d'un côté et la matière argile de l'autre – qu'à la suite de Christine Roquet, j'envisagerai comme la manière de « dire le corps à corps »¹² : loin de consister en une juxtaposition des corps et des éléments, le duo engendre en effet une modification de chacun qui s'adapte et se modèle selon ce qu'il reçoit de l'autre. *Paso Doble* dévoile avec force comment l'argile et les danseurs se portent l'un l'autre : au lieu d'être réduite à un agrès venant supporter la prouesse des danseurs, la matière y est appréhendée comme un corps doué d'un mouvement et d'une instabilité propres.
- 17 La corporéité dansante peut alors être « envisagée comme un tissu vivant de relations »¹³. En effet, dans ce duo danseurs-matière argile, Miquel Barceló et Josef Nadj mettent en relief, par les mouvements dans la terre, les « réseau[x] de force, d'interférences et d'intensités, qui viennent moduler l[eur] sphère du sentir et singulariser la qualité du mouvement »¹⁴. Les deux interprètes dévoilent aussi la façon dont leurs corps entrent en résonnance, de manière différente et chaque fois singulière, avec la matière. L'argile imprime leur passage par la trace qu'ils laissent, et leurs corporéités se modulent à son contact. Une relation d'interdépendance se déploie dans ce duo corps/matière : le geste chorégraphique n'a cette qualité que grâce à la présence de l'argile, et vient en retour modeler irrémédiablement la matière. Cette relation propre au duo crée dans *Paso Doble* une « intercorporéité »¹⁵, dans le sens où les corporéités radicalement différentes de la matière et des danseurs s'entremêlent et tissent ensemble des gestes qui, à chaque représentation, vont notamment se matérialiser dans les sculptures et les formes qui progressivement se déploient sur le sol ou sur le mur.
- 18 Pour entrer en contact avec leur partenaire d'argile, Josef Nadj et Miquel Barceló se sont d'abord munis d'outils. Comme appelés par le sol, ils se penchent en avant et fouillent la matière, dos et bras engagés. L'argile a des incidences paradoxales et imprévisibles sur le corps : elle colle aux mains, rend les chaussures glissantes, salit la peau et les vêtements, empêche d'avancer ou à l'inverse fait dérapier. Très vite, les mains, les genoux et les pieds sont mis en action sans les outils : les danseurs tournent, soulèvent, grattent, frappent. Tas de terre et corps commencent à danser.
- 19 Disgracieux, salissant, l'environnement paraît hostile, et contraste avec les costumes apprêtés quoique simples des danseurs. Miquel Barceló griffe ou frappe, là où Josef Nadj privilégie majoritairement les rotations. Dans les dix premières minutes du spectacle, ce dernier s'applique à creuser le mur de fond de scène, découvrant la sous-couche plus foncée de l'argile, et savourant le plaisir de la texture de la terre au contact de la peau. Le coude plié, le poignet verrouillé, Josef Nadj effectue une rotation de l'épaule droite qui, répétée, devient à la fois un motif chorégraphique et un motif sculptural, donnant forme à des cavités qui ont la régularité d'un tour de potier. Peu après, c'est avec le bout des doigts que Josef Nadj trace des cercles, entourant les protubérances qui ont émergé sur le mur vertical au début du spectacle, alors que la matière semblait s'animer seule. Le danseur impose les creux qu'il fait, comme il souligne les bosses que la matière semblait avoir créées elle-même, avant son arrivée.

L'ex-centrique

- 20 Dans *Paso Doble*, considérons les danseurs sous l'angle de l'*ex-centrique*, en prenant le terme selon l'étymologie de « sortir de son centre » : la matière a pour fonction de déplacer le danseur, de déstabiliser son axe gravitaire, ses appuis, ses intentions. Dans *Paso Doble*, le corps des danseurs, l'évolution de leurs gestes, semblent être autant de réponses faites à l'appel de la matière, laquelle propose d'autres focus d'attention. Par exemple, le geste de Josef Nadj au début du spectacle s'approfondit par couches superposées : d'abord muni d'un outil, il soulève consciencieusement des figures verticales au sol, de taille égale. Puis le geste se fait de plus en plus mécanique et précipité, comme une urgence vitale qui viendrait de sous ses pieds. Puis finalement l'outil ne suffit plus : d'abord par les mains, puis avec les genoux, c'est tout le corps de l'interprète qui s'aliène à la matière pour la faire se lever. La matière surpasse le corps et devient la seule obsession.
- 21 En cherchant à sortir de leurs chemins de gestes habituels, les danseurs de *Paso Doble* deviennent des satellites du centre d'attraction qu'est la matière argile. Le *porter* devient alors un *transport* dans cette relation : la rencontre avec la matière pousse le corps au-delà de lui-même, dans l'effort du geste répété, et de l'adaptation que le danseur effectue sans cesse. Le danseur crée un geste placé au-devant de lui¹⁶, dans la zone-limite de friction d'avec la matière.
- 22 Dans le spectacle, le geste chorégraphique débute de la matière : elle porte les corps en créant une contrainte physique, et va porter le geste en devenant son premier moteur. Le corps, cet *ex-centrique* faisant un pas vers elle, est revivifié par les possibilités gestuelles que la matière lui offre, dès lors qu'il la prend en compte. Josef Nadj et Miquel Barceló choisissent de mettre de côté leurs savoirs et savoir-faire de danseurs afin de se mettre à l'écoute des pulsations de la matière. L'état d'*ex-centrique* permet aux deux danseurs d'entrer dans une ultra-disponibilité : leur corps est entièrement offert à la matière, et ils autorisent celle-ci à refaçonner leurs gestes chorégraphiques. Le corps du danseur ainsi décentré déstabilise l'identité des interprètes, comme dépossédés d'eux-mêmes au contact de l'argile.
- 23 Dans la séquence suivante, Miquel Barceló et Josef Nadj font tomber plusieurs vases (des poteries non cuites) sur leurs têtes. Ils cherchent, par le modelage, à créer l'empreinte de leurs visages, tout en cherchant simultanément à en modifier radicalement les contours : le visage, qui sert de base au modelage, devient le lieu d'apparitions métamorphiques. Coq, éléphant, poisson, formes hybrides ou formes abstraites plus difficiles à nommer se succèdent, ayant pour base le visage moulé de chaque interprète, présent sous la matière.
- 24 Ces successions de visages transformant et effaçant les danseurs tout à la fois engagent une expérience kinesthésique singulière. Il est difficile pour l'interprète d'anticiper une logique du geste et de la forme à venir qui en découle puisqu'il est provisoirement privé de la vue (la sculpture se fait à l'aveugle, selon les seules sensations tactiles) et que le poids de l'argile le déstabilise. Ce trouble concerne aussi le spectateur puisque, comme le souligne Hubert Godard :

Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois.¹⁷

- 25 Une fois ces séries « masquées » effectuées, les deux interprètes sont de nouveau visibles aux spectateurs. Sales, chargés de terre, impactés par le poids qu'ils ont eu sur leurs épaules, leurs corps entrent désormais en résistance face à la matière, s'ancrant durablement en elle pour éviter la chute. Têtes d'animaux ou effigies de soi-même sont retirées et jetées sur le mur de fond de scène, comme la destruction d'un brouillon ou d'une idée, comme un retour à la matière première dans son bloc d'origine.

Si le corps se refuse à fléchir

Déraper, se heurter, glisser... La chute à chaque instant

- 26 Danser pour éviter la chute. Se mettre en mouvement permanent pour garder l'équilibre. L'argile glisse autant qu'elle colle. Elle lisse le dessous des semelles de chaussures (quoique pourvues de crampons), et rend plus aléatoire la préhension par les mains qui en sont recouvertes. Alors que Miquel Barceló tente de se tenir en équilibre les mains appuyées contre la paroi verticale, ou uniquement sur ses genoux au sol, Josef Nadj fait l'expérience à plusieurs reprises de chercher à se tenir dos ou ventre au mur. Le mur étant légèrement incliné en arrière, il a toutefois du mal à trouver des prises et son dos glisse le long de la paroi, tandis que le sol se dérobe lentement sous ses pieds. Dans cet acte de résistance pour maintenir la station verticale se niche la jubilation du jeu dans la boue, du public autant que de l'interprète. On guette et redoute la chute tout à la fois, admirant l'équilibre chaque fois renouvelé.
- 27 Passées les dix premières minutes du spectacle, le rapport des danseurs avec la matière prend la forme d'une lutte. Donner des coups de poings, de coudes, de genoux, gifler, gratter avec ses ongles, percer et trouser avec ses doigts tendus, tracer la matière dans l'effort... sont autant de gestes que les danseurs, las de leurs précautions, infligent à la matière. Les danseurs agrippent, repoussent les parois pour essayer de maintenir un équilibre. Dans *Paso Doble*, l'argile contraint l'interprète à renoncer à une forme de verticalité contrôlée dans le geste (et l'élégance qui bien souvent s'y rapporte) pour aller, grâce à la matière, à la redécouverte d'une gestuelle plus instinctive qui part des sensations éprouvées par le contact avec la matière.
- 28 Josef Nadj est dos à la paroi, face public. Les genoux très pliés, pieds largement écartés (en position de seconde parallèle), le buste en avant comme pour se protéger de coups éventuels en représailles, il frappe le mur de ses coudes. Le geste est lent, décomposé, très vigoureux. Il bat la matière dans un combat acharné, un dos-à-dos de lutteurs pour tenter de la faire vaciller. Le mouvement ample des coudes qui s'écrasent en arrière sur la paroi déstabilise son équilibre, mais bien que le sol soit glissant, ses pieds y sont solidement ancrés, prêts à bondir pour se sauver. Sûr de lui dans la bataille, mais prêt à réagir en cas d'attaque, se profile dans la posture de Josef Nadj la bestialité vivace de l'ours de Kleist¹⁸, qui contrecarre chaque geste que l'homme peut anticiper, dans un réflexe aussi primitif qu'efficace, sans préméditation.
- 29 En contrepoint, Miquel Barceló semble pour sa part chercher à s'échapper par les hauteurs : il se joue de la contrainte verticale que la plaque d'argile impose en en faisant un mur d'escalade. Cherchant à se créer des prises et des emprises sur le corps d'argile, il trouve dans les zones pleines et les zones creuses de la matière des appuis, des cavités, des niches lui offrant la possibilité de continuer à gravir, à exister via ce mouvement d'élévation. En observant Miquel Barceló sur ce mur d'escalade, on peut

penser au Sisyphes heureux d'Albert Camus : la quête est vaine – le mur colle, glisse, ou n'est pas assez solide pour porter réellement le poids de son corps, les cavités sont fragiles... – mais l'effort est source de réjouissance et de connaissance.

« Le fond et la figure »

- 30 Que faire dès lors que la matière est plus forte que le corps et modifie, malgré lui, son geste¹⁹ ? Il apparaît que dans *Paso Doble*, les corps de Miquel Barceló et Josef Nadj entrent en résistance, non pas pour s'opposer radicalement à la matière, mais pour chercher à ne pas s'altérer sous l'effet de cet agent massif. Miquel Barceló et Josef Nadj, pour biaiser la matière et sa force indomptable, entrent alors dans un état corporel de veille.
- 31 Alors qu'aux premiers instants du spectacle, Josef Nadj et Miquel Barceló sont munis d'outils pour tracer et sculpter la terre, très rapidement ces outils sont délaissés au profit des poings, des mains qui la retournent, des genoux qui pivotent dessus. Josef Nadj, à quatre pattes, en appui sur les mains (l'une paume à plat, l'autre fermée en poing), tourne sur un genou plié, pieds relevés, pour creuser un trou dans le sol. Le rapport entre la matière et le geste des interprètes suit le principe de l'improvisation où la règle fondamentale est l'absence du "non" : le premier partenaire lance une idée, le second la reçoit et s'adapte, ce qui a pour effet de se répercuter sur le partenaire initial. En utilisant son genou et non ses mains, Josef Nadj renforce et joue avec l'équilibre précaire que lui offre l'argile. Il dit "oui" à la contrainte et à ce qu'elle peut lui offrir²⁰. Il creuse en lui-même cette instabilité reçue par la matière de la terre et donne du jeu à ses articulations.
- 32 Par les déconcertantes propositions du partenaire-matière, le danseur se concentre ainsi, non plus sur l'effet à produire dans sa virtuosité, ni sur la technique superbement maîtrisée, mais sur la matière elle-même : puisqu'elle est là, quoi faire, quoi montrer, quoi dire avec elle ? Le corps se place au service de la matière, et s'oublie. En s'abandonnant ainsi au travail de la matière, les danseurs font de cette activité le principal centre d'intérêt pour le spectateur : le geste est répété, creusé, insisté, jusqu'à focaliser entièrement l'attention du public – la présence-même du danseur passant à l'arrière-plan.
- 33 Miquel Barceló et Josef Nadj acceptent la précarité de leur geste chorégraphique et se fondent avec la matière. L'un et l'autre, argile et danseurs, s'empêchent de fléchir et de se désagréger dans le spectacle, selon la logique de l'*absorbement*²¹. Pour entrer en résistance contre la chute, les deux interprètes choisissent d'épouser ce partenaire indomptable qu'est l'argile. Ce n'est plus, comme dans le duo, la relation entre les interprètes qui est mise en avant. Ce n'est pas la théâtralité qui prime ni la prise en considération du spectateur, mais bien simplement l'acte de *faire* : utiliser la glissade, les mains qui collent, le sourire d'épuisement, pour faire jeu avec la matière.
- 34 Au milieu du spectacle, Josef Nadj va embrasser au sens strict la matière du mur de fond, qui vient d'être recouverte de blanc. En se retournant face public, son visage se révèle barré de peintures blanches. Puis il se met en position la plus solide possible, bras et jambes écartés, bras relevés presque à angle droit. Il glisse, il dérape – la position est difficile à tenir. Miquel Barceló se met alors à recouvrir progressivement son partenaire de formes déjà construites (vases, potiches non-cuits), qu'il entasse les unes sur les autres, avec une certaine brutalité. Le corps de Josef Nadj, de plus en plus

lourd, retrouve sa stabilité – mais c'est désormais une figure remodelée, à la fois humaine, matière et objet, qui s'offre au regard au spectateur. Cette métamorphose en homme-matière culmine lorsque Miquel Barceló décide d'aller rapidement sculpter, à même les amas d'argile qui recouvrent entièrement la tête de son partenaire, de petites formes à peine esquissées.

- 35 Dans les appuis de Josef Nadj, notamment les genoux et le bassin, on sent qu'il devient douloureux d'être sous la masse d'argile : la respiration se fait de plus en plus marquée et rapide, les épaules et omoplates ondulent régulièrement sous le poids, comme pour se redonner de la consistance. Alors que Miquel Barceló continue d'écraser des pots sur la tête de Josef Nadj, ce dernier colle tantôt son dos, tantôt sa poitrine, contre le mur de fond de scène, comme pour s'y fondre et entrer directement dans la matière. À mesure que l'argile envahit tout le haut de son corps, Josef Nadj se dissout. Ses plantes de pieds glissent lentement au sol et il se retrouve agenouillé, tête contre le mur, bras à angle droit, comme dans une posture de lamentation, tandis que Miquel Barceló continue d'écraser des vases empilés sur sa tête. Deux pieux sont ensuite plantés par Miquel Barceló en travers de la pile de vases, au-dessus de la tête de Josef Nadj, presque comme un clou christique. Pour finir, Miquel Barceló recouvre son partenaire de peinture blanche : la figure du danseur, désormais presque invisible, se fond durablement avec le mur de fond de scène.

L'équilibre retrouvé dans la trace

- 36 Si les interprètes sont impactés par la matière, à la fin de *Paso Doble*, celle-ci s'avère également durablement marquée par le geste chorégraphique. L'argile, modelée par les mouvements du danseur, capte la densité du geste et donne une forme à l'action éphémère autant qu'insaisissable du danseur sur le plateau (qui, d'ordinaire, ne marque rien d'autre, au-delà de l'esprit du spectateur, que sa propre chair en réchauffant et étirant les muscles, en se salissant les pieds et les mains, en faisant suer le corps...). Dans ce spectacle, l'argile vient *tracer* l'avancée du danseur et la figer dans la matière, aidant à saisir la consistance et l'intensité de ce que fut le geste chorégraphique. *Paso Doble* offre ainsi la possibilité de saisir le premier battement de cœur de l'œuvre, la première empreinte digitale du geste créateur, et toutes les suivantes. Le spectacle marque l'acte de la sculpture de l'argile autant que celui du geste chorégraphique dans l'espace – cette marque du corps dont le geste, dès lors qu'il est achevé, disparaît dans le fragment de la mémoire et perd toute densité de matière. La trace marque le passage, la transition, la possible ouverture autant que l'atteinte, durable, que le corps a éprouvé dans sa rencontre avec la matière. Ce geste dans *Paso Doble* est néanmoins teinté d'ambiguïté : à la fin de la représentation, les blocs d'argile sont lissés pour la prochaine représentation, les vêtements et les corps des danseurs sont lavés. La marque de la matière disparaît et devient une marque interne, inhérente à la chair des danseurs.
- 37 *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló propose donc la rencontre entre corps et matière brute. Au lieu d'être appréhendée comme un matériau – passif – de construction, l'argile est envisagée comme une altérité en mouvement, une force matricielle d'émergence des formes, qui saisit le geste créateur par la trace, et impacte durablement les corps qui la traversent. Le geste chorégraphique, tantôt effectué par défaut (glissements, chutes...), tantôt suivant une dynamique de façonnage, fait de

l'action sur la matière le motif principal à observer. Le danseur est *ex-centré* de lui-même, déstabilisé par la matière, ce qui permet à la création spectaculaire de se déployer en un équilibre où matières et corps se répondent.

NOTES

1. NADJ, Josef, interrogé par BLÆDÉ, Myriam, Journée d'Études *Les images de la danse : fonctions, usages, discours*, organisée par PALAZZOLO, Claudia et GIOFFREDI, Paule, avec le soutien de l'équipe de recherche Passage XX-XXI de l'Université Lyon 2 et de la Biennale de la Danse, Théâtre Nouvelle Génération – Ateliers presqu'île, 28 septembre 2018.
2. GODFROY, Alice et le comité de rédaction, « Alter : l'autre de la matière », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps Objet Image*, « Alter : l'autre de la matière », n°2, éd. TJP, Strasbourg, mars 2016, p. 5.
3. NADJ, Josef et BARCELÓ, Miquel, *Paso Doble*, création sonore Alain Mahé, lumières Rémi Nicolas, costumes Fabienne Varoutsikos, poterie Jean-Noël Peignon, créé à l'église des célestins, Festival d'Avignon, 16 juillet 2006.
4. GODFROY, Alice et le comité de rédaction, « Alter : l'autre de la matière », *op. cit.*
5. La corporéité a été conceptualisée par Michel Bernard, voir notamment BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2001, 270 p.
6. BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, coll. Les Massicotés, éd. Corti, Paris, (1948) 2010, p. 8.
7. GOTHUEY, Julie, « L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj (1987-2013). *Étude des effets de circulation des hommes, des techniques, des récits et des œuvres en danse contemporaine*, Thèse de doctorat en Arts – Arts du Spectacle, ED Fernand Braudel, Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales 2L2S, sous la direction de Roland HUESCA, Université de Lorraine, 22 novembre 2014, p. 336.
8. NADJ, Josef, interrogé par BLÆDÉ, Myriam, Journée d'Études *Les images de la danse : fonctions, usages, discours*, organisée par PALAZZOLO, Claudia et GIOFFREDI, Paule, avec le soutien de l'équipe de recherche Passage XX-XXI de l'Université Lyon 2 et de la Biennale de la Danse, Théâtre Nouvelle Génération – Ateliers presqu'île, 28 septembre 2018.
9. ROQUET, Christine, « Porter », in GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, éd. Actes Sud, Arles, 2012, p. 183.
10. GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, éd. Larousse, Paris, (1995) octobre 2002, pp. 235-241, notamment p. 236 et p. 239.
11. Entrée « entrailles », [en ligne]. In Site *Littre*, France, [consulté le 13.02.2019]. Disponible sur : <https://www.littre.org/definition/entrailles>.
12. ROQUET, Christine, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin et la codirection d'Hubert Godard, Université Paris 8 – Vincennes St-Denis, UFR Arts, discipline Danse, soutenue le 20 décembre 2002, p. 6. Christine Roquet reprend ici le concept de corporéité, défini par le philosophe Michel Bernard.
13. *Ibid.*, p. 7.
14. *Idem.*

15. « Trame des interférences croisées de deux corporalités distinctes », in BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2001, p. 20.
16. Ce geste, certes émane du danseur, mais plutôt que de le « prévoir », d'en anticiper la forme et le résultat, il se laisse guidé par la matière et se laisse en partie surprendre par les gestes qu'elle fait naître.
17. GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 239.
18. KLEIST (von), Henrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, trad. allemande Jacques Outin, éd. Mille et une nuits, Paris, (1810) 1993, 32 p.
19. Voir Hubert Godard, in « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 239. L'expression qu'emploie Hubert Godard, « La figure et le fond », est empruntée au behaviorisme en psychologie, selon lequel ce que l'on observe (comportement, attitude...) est conditionné soit par des mécanismes réflexes, soit par des interactions avec l'environnement.
20. Comme le souligne Hubert Godard, « toute modification de l'environnement entraînera une modification de l'organisation gravitaire du sujet ». En d'autres termes : modifier l'environnement (ici le partenaire-argile) revient à se modifier soi-même. Voir GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 238.
21. Terme utilisé par Paul Ardenne et Miquel Barceló in « À propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéoperformance », in *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »), [En ligne]. URL :<<http://actesbranly.revues.org/423>>. L'absorbement fait état d'une mobilisation tant physique que psychique dans l'immédiateté de l'instant quand bien même le déroulé du spectacle est anticipé.

RÉSUMÉS

Dans *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló, l'argile est envisagée dans sa matérialité brute, avant la figuration, comme vecteur possible d'altérité pour l'interprète en scène. Lieu intime et démiurgique à la fois, l'argile est l'espace du corps à corps entre l'artiste et la forme où tout peut naître et s'anéantir en un coup de pouce. Comment l'argile, non plus envisagée comme une matière inerte au service d'une forme, mais comme une altérité en mouvement, modifie-t-elle le geste chorégraphique et sculptural de Josef Nadj et Miquel Barceló ? Comment devient-elle « une présence continue »¹, au même titre que le danseur toujours en mouvement sur le plateau, et comment sa manipulation vivifie-t-elle le regard que le vivant (spectateur, danseur) porte sur elle ?

INDEX

Mots-clés : Argile, corporalité, ex-centrique, porter, duo, équilibre, trace