

Coco Petitpierre et Yvan Clédat

Apprenez à danser l'« Inséparée »

Jean-Yves Jouannais

Premier phénomène observé

« Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.

Toute lune est atroce et tout soleil amer :

L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.

Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer ! »

Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*

La performance s'intitule *Les aubes sont navrantes*. Les corps de Yvan Clédat et Coco Petitpierre disparaissent sous des déguisements hirsutes, sortes d'épidermes de yaks sauvages ou de baudets du Poitou, reconnaissables à leurs longs poils qui s'emmêlent en poussant pour former des guenilles. Les premières impressions sont en effet animales. Même si ces silhouettes se tiennent la plupart du temps immobiles, du moins amorphes. À intervalles semble-t-il réguliers, elles se meuvent, sans donner l'impression de se dresser, pour venir se placer devant les pales d'un ventilateur. Homo ergaster amateurs de vent coulis. Épouvantails trapus plantés sur des bouts de banquise stylisée, formes plastiques qui feraient sculptures, par hasard ou par accident. Ces blocs parfaitement géométriques recouverts de peinture laquée bleue ont quelque chose de l'évocation d'une solitude. Cette solitude serait d'ailleurs moins un décor pour nos deux créatures qu'une insistance symbolique quant à leur caractère et à leur nature. Cela dure longtemps, à chaque fois le plus longtemps possible.

À la toute fin de sa vie, Michel Foucault désira préciser, en les radicalisant, des intuitions ayant trait à la fonction du « dire vrai » en politique. Il n'eut pas le temps d'écrire. Ce fut, en revanche, la matière de ses dernières leçons au Collège de France, quelques mois avant sa mort. Et c'est en suivant la piste morale comme épistémologique du cynisme qu'il désira alors dérouler une généalogie scandaleuse des vies décalées, attachées et dédiées à la seule vérité. Trois figures se détachent dans cette famille humaine : l'artiste maudit, le révolutionnaire militant et le héros philosophique.

Et leurs ancêtres, singulièrement liés par cette passion du vrai, seraient effectivement le philosophe cynique, mais également l'ascète de la chrétienté moyenâgeuse. Cette hypothèse de filiation peut sembler choquante tant la discordance vrille en continu l'ensemble des données à comparer. Et pourtant, l'ascétisme chrétien est bien la pensée par quoi perdure, se transmet pour des siècles l'héritage cynique en Europe. Il existe plus que des passerelles entre la vie induite par la philosophie du Cynique et le dépouillement ascétique hors ou au sein des communautés chrétiennes, mais véritablement les temps successifs d'un unique déploiement. Saint Augustin l'observe lui-même qui recommande d'agréger sans hésitation à ces communautés les acteurs et penseurs de cette vie cynique.

Comment, dans la posture, la tenue, le rapport au matériel, le mode de vie, différencier un Franciscain dans la propagande de son dénuement et un Cynique dans le scandale de sa nudité. Les Dominicains s'appelaient eux-mêmes les « chiens du Seigneur ».

Les deux créatures poilues, hirsutes, pauvres, incarnées et mises en scène par Coco Petitpierre et Yvan Clédat évoquent immanquablement cette lignée fantasmée par Michel Foucault. D'autant plus que, rappelons-le, selon lui, une certaine figure de l'artiste moderne s'avère le

descendant direct et plus proche représentant de cette généalogie du « dire vrai ». Ce qu'il y a de perturbant et de touchant dans ce tableau vivant, dans cette reconstitution digne des zoos humains des républiques coloniales, au carrefour d'une prétendue science et du spectacle mercantile, c'est que ces deux individus ne semblent qu'à peine vivants, exténués, ralentis, avarés de leurs mouvements. Tant à bout de leur souffle, qu'ils viennent aspirer goulument le courant d'air dispensé par le ventilateur. Ils incarnent à l'évidence une idée moribonde, la fin de trajectoire et l'agonie d'une idée de l'art conditionnée par le scandale du « dire vrai ». La mélancolie s'installe naturellement, sans effort, ni effet, comme une respiration plutôt que comme une ornementation.

Ce qui plaît et enthousiasme dans la démarche de ce couple d'artistes c'est leur danse, valse hésitation, qu'ils improvisent et dont ils tentent la notation entre différents paliers de leur évolution. Ils n'ont leur gîte en nul endroit précisément déterminé par le médium ou l'idée. Ils sortent du spectacle de leur corps pour venir se confronter à la sculpture sans pour autant abandonner quoi que ce soit en route. Ils essayent des postures, envisagent des positions, se confrontent à leurs objets. Ils s'essayent à en devenir des habitants, des parties, ou bien des prothèses, des parties mobiles ou bien mimant l'immobilité. Ils veulent se greffer sur des architectures ou des objets, dont on finit par oublier lequel est l'accessoire de l'autre. Ils hésitent. C'est ce qu'ils disent du moins. Ils sont à la recherche d'un mode d'emboîtement, ou plutôt ils écrivent une sorte de manuel de l'encastrement. Pas vraiment de l'hybridation. Mais des positions justes de leurs corps, qui ont en commun de s'avérer systématiquement inconfortables, voire pénibles, positions qui sont seules à même de définir un genre, une discipline. Et cette hésitation dégage une puissance des plus paradoxales. On est toujours tenté d'en revenir à Deleuze et à ses analyses de l'aspiration au devenir minoritaire pour suivre au plus près ce qui se transmet là de lyrisme et de séduction. Il n'en reste pas moins que quelque chose surprend encore, inlassablement, de cette puissance de l'imaturité jouée ou vécue, de ce pari du non fini, du non défini et de ces temps de l'ajustement, de la jointure encore rêvée et non actualisée.

L'hypothèse sentimentale

« Pendant trente ans en Italie sous les Borgias, ils ont eu la guerre, la terreur, des meurtres et des massacres, mais il y a aussi eu Michel-Ange, Léonard de Vinci et la Renaissance. En Suisse ils ont eu cinq cent années d'amour fraternel, de démocratie et de paix, et qu'est-ce que cela a produit ? Le coucou ! »

Réplique de Harry Lime, interprété par Orson Welles, dans *Le Troisième homme* (1949) de Carol Reed.

Avec *Helvet Underground* (2009), on assiste à une nouvelle chorégraphie minimale, à vrai dire à peine une gestuelle, une pantomime timorée ou une bourrée suisse asthmatique. Deux figurines ou poupées folkloriques s'échappent à heure fixe d'une énorme pendule à décor typique de la Forêt noire. Les deux corps enveloppés de tulle, coordonnés entre eux, effectuent de petits pas dans un profond silence, battent du poignet un rythme que nous ne percevons pas, dodelinent vaguement du chef, s'assoient, se couchent, bougent encore les pieds avant de réintégrer leur chalet couleur chocolat au lait.

Le coucou suisse est une horloge dont la sonnerie imite le cri du coucou, lequel « coucou » n'est lui-même qu'une onomatopée, à savoir une imitation du chant de l'oiseau en question. C'est un couple folklorique suisse qui joue ici le coucou, oiseau dont le cri et le comportement sont à l'origine du mot « cocu ». On déduit de tout cela qu'*Helvet Underground* pourrait être une sorte de pièce de boulevard, un Feydeau inédit, ralenti et

dépourvu de texte. Comme la conjuration de la fin et de la trahison au sein du couple, une manière d'adjuration incantatoire afin que le lien amoureux demeure. Cette hypothèse n'est avancée que parce que Coco Petitpierre et Yvan Clédât répondent à la question de la chimie mystérieuse du travail en couple par la formule de Bernd et Hilla Becher qui veulent voir dans cet engagement miraculeux un « dispositif amoureux ».

Mais le plus important dans cet empilement d'imitations et d'ersatz, c'est la manière dont les corps, depuis les premières performances (*Douche* 2001, *Chambre rose* 2002), se sédimentent, ou plutôt s'objectivent, gagnent en raideur, ici étouffés de tulle, guindés, transformés en poupées dans les articulations desquelles la souplesse de l'humain s'est peu à peu évanouie. Cela ressemble, en tant que processus à ce roman jamais rêvé et qui n'a jamais existé, qui n'aurait été qu'une superposition de métaphores, le décalque systématique et infini d'un point de départ que l'on ne quitterait pas. Un catalogue d'images qui ne transporterait nulle part et ne feraient que redire son incipit avec des variations infimes, imperceptibles. « Le mécanique plaqué sur le vivant » cher à la démonstration de Bergson en vient à s'illustrer ici avec une rare intensité. Et ce que cela produit, dans la continuité de l'œuvre, dans la succession des œuvres, c'est un angle qui se durcit, se ferme atrocement et burlesquement. Le mécanique se plaque sur le vivant jusqu'à ce que le mécanique plaque le vivant. Il y a là progressivement l'étrange cohabitation d'une pénibilité paralytique et du comique de la chute. Constat récurrent d'une loi que rien ne vient récuser, à savoir que le lien amoureux est par principe le motif premier de toute comédie tout en se revendiquant comme l'indémorable boutique de toutes les désespérances.

Des danses de salon endogènes

« Le projet sera donc de tenter d'établir les bases de ce que pourrait être une ontologie an-altérisée, une conception de l'Être ne nécessitant plus l'Autre comme pilier ou passage obligé. »

Dominique Quessada, séminaire *L'homme sans autre*, Collège international de philosophie, 2009-2010.

La cohabitation est naturellement le propre de toute collaboration. En l'occurrence, dans ce cas précis, nous avons affaire à un montage obsessionnel des plus singuliers. Coco Petitpierre, son univers serait plutôt à situer entre Louise Bourgeois et les pièces de la Compagnie du Zerep. Quant à Yvan Clédât, ses références seraient plus naturellement d'obédience minimalistes, plus puritaines peut-être, gouvernées par le souvenir de Donald Judd ou de John Mac Cracken. Les deux acteurs-danseurs-performers-sculpteurs de *Helvet Underground* pensent et créent a priori de part et d'autre d'une frontière constituée par les mythes de l'intériorité, de l'expressionnisme et du lyrisme. D'un côté, un goût prononcé pour ce qui peut se raconter de manière impudique, fellinienne, en couleurs nécessairement, avec une prédilection marquée pour le détail du symptôme et le scénario de l'obsession. D'un autre côté, cette croyance ascétique que montrer, ou non, la trace la plus infime, la plus discrète de tout geste ferait office d'œuvre « optimalement ». D'un côté, une passion du bizarre qui nourrirait un désir d'opéra. De l'autre, une hypothèse héritée de Robert Morris selon laquelle l'enregistrement audio d'une performance, le bruit rapporté techniquement d'un geste artistique ne sont aucunement des documents seconds mais l'art par excellence.

C'est à l'intersection de ces rêves que s'inventent des pantomimes ainsi que les décors qui vont avec. C'est la tension même de cet écartèlement qui dicte ces saynètes fragiles, timorées, lesquelles font le pari de la durée, de l'essoufflement plutôt que du spectaculaire pour atteindre leur but. Des danses endogènes, générées par fibrillations internes, et qui surtout arrêtent leur propagation à la surface des corps, des chorégraphies quasi immobiles, de la

famille du « Bob », danse d'organes et de nerfs terriblement éprouvante bien qu'invisible inventée par Guy Mathieu.

Au final, nul exemple que celui évoqué au début de ce texte ne peut rendre ce conflit d'intérêt plus explicite. L'exemple en question étant cette figure spéculative et croyante au sein de laquelle coexistent Diogène et saint Augustin, l'exubérance démonstrative de la geste cynique et le retrait ascétique du moine trappiste,

C'est en un point d'une telle nature, une nature que structure apparemment l'hybridité, voire la contradiction, mais que justifie pourtant pleinement et sincèrement la logique de l'inséparable et de l'« inséparé », pour reprendre une expression chère au philosophe Dominique Quessada, que naissent les merveilleux contes muets que constituent les performances de Coco Petitpierre et Yvan Clédat.