

Llámame Mariachi (2009)

Une multitude conflue vers le Centre Georges Pompidou à Paris. Pendant toute la journée, citadins et étrangers ont fait la queue sur la place, face aux portes de verre de la grande structure, et plus tard, ont tourbillonné dans l'immense foyer, indécis devant l'offre multiple, ou cherchant simplement la meilleure pour un long samedi de loisir. C'est un jour pour partager la culture publique. Et le Nouveau Festival est proposé comme un cadre ajouté, un cadre perméable pour la cohabitation du permanent et de l'éphémère, de l'artistique et du non artistique, du réflexif et du ludique, du populaire et du sacré. Dans l'espace réservé à l'exposition de Vidéo Danse est projetée *La Rencontre*, un documentaire sur la collaboration entre Mathilde Monnier et Seydou Boro en 2000. Un peu au-delà, dans la Grande Salle, *llámame mariachi* de La Ribot est annoncé.

Le public occupe peu à peu les sièges, ici aussi une multitude se réunit. Sur la scène dénudée, une table couverte de livres et quelques objets : un ours en peluche, une tarte, une trompette... Trois chaises derrière elle. Et au fond, un écran de cinéma, un peu laid. L'espace a davantage l'aspect d'une salle de conférence que d'un vrai théâtre.

La lumière s'obscurcit et un film est projeté. Il s'agit d'un plan séquence de plus de vingt minutes tourné successivement par les trois interprètes qui entreront en scène plus tard. Ce que l'on voit est l'image d'un espace intérieur, un vieux théâtre. La caméra corps nous montre l'image qui résulte de son mouvement, de ses déplacements, d'une attention qui n'est pas dirigée par l'œil sinon plutôt par le ventre, auquel se prête la main qui dirige la caméra. A certaines occasions, celle-ci recueille des fragments du corps qui filme : un pied qui marque la marche, la main gauche qui indique la direction, une jambe, partie du tronc...

Le changement de main de la caméra est un changement de corps, visible aux pieds, aux vêtements, mais surtout visible au corps, à la calligraphie du corps, à son rythme, à son poids, à son attention... Le première caméra est légère, rapide, agile. La seconde est un peu plus posée, sûre, attentive. La troisième est subtile, élégante et adroite. Ce sont trois mouvements d'une composition unique, quasiment parfaite, étonnante, qui trouble le regard du public sans le plonger dans un chaos, mais qui décompose de manière effective sa notion d'espace, qui l'oblige à danser imaginativement avec les corps invisibles et à pénétrer dans le mécanisme de construction.



L'espace s'est relativisé, en tant qu'observateurs du film, nous sommes incapables de nous y orienter et nous nous voyons obligés de faire confiance à ce corps qui nous guide et qui, avec son évolution apparemment capricieuse, nous transporte d'une salle à une autre, d'un coin à un autre, mais s'attarde aussi sur des détails, rentre dans des moniteurs ou des photographies et des plans architectoniques. L'espace euclidien est seulement visible sur ces images secondaires : les photographies, les moniteurs camouflés qui exhibent de vieux films édités à souhait, et moins sur les photographies d'architecture car elles sont montrées dans des plans obliques, toujours par l'intermédiaire de la main qui les caresse, qui les parcourt. Les architectures réelles surgissent d'autres objets : des cartons empilés, des grilles de stockage... Les lignes dessinées ou formées peuvent conditionner le déplacement de la caméra et un signe ou un objet la fixer momentanément. L'expérience de l'espace est contradictoire à l'architectonique : le corps, le mouvement vainc pour une fois la fixation que tout architecture impose. Mais le corps attaque aussi la narration du cinéma et déploie sa propre logique, ou plutôt son illogique que de laquelle résulte, paradoxalement, une composition cohérente, implacable, presque nécessaire. Des fragments d'anciens films marquent les transitions entre les trois caméras : il s'agit d'un théâtre dans un cinéma dans un théâtre dans un cinéma. Et les premières références sont celles de la théâtralité, mais soumises à un traitement artificiel, cinématographique.

Le déplacement de notre regard de spectateur au regard du ventre modifie la gravité associée à la construction habituelle de l'espace. En modifiant la sensation de gravité, nous observons l'importance qu'elle a et ce qu'il y a d'artificiel dans une construction visuelle de l'espace : l'artificiel de la perspective Renaissance et l'artificiel de l'absolutisation de la vue au détriment du pied, du dos, du ventre, de la main.

La main, quasiment invisible dans le tournage du film, constitue une des clés de ce travail. « La vraie condition de l'homme – assure Godard – c'est de penser avec ses mains ». Traditionnellement, le cinéma a prétendu effacer de ses expositions les marques de l'intervention manuelle dans son processus de la même manière que l'appareil spectaculaire de la danse prétendait effacer les marques de la gravité corporelle en inscrivant le corps matériel et capricieux dans un espace géométrisé et artificiellement vide. Il y a des échos du montage godardien dans ces travellings brusques réalisés par les danseuses-manipulatrices qui nous font passer sans transitions d'une pièce à une affiche, d'un pied à un édifice, d'un film à



une ligne, dans la transition de la fiction volée à la fiction construite, du graphisme au corps, du mouvement à la parole.

Dans *Eloge de la main* Henri Focillon affirme : « L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance ». Dans la texture du « collage » ou des « papiers collés » du cinéma godardien, la main est rendue visible de la même manière que dans le film réalisé par les interprètes-manipulatrices de *llámame mariachi*, à la différence près que dans ce cas-là la main n'est pas libre, la main est collée à un corps, et même forcée à ne pas se distancier d'un corps qui est la condition de la visibilité et jamais l'objet de la visibilité, mais qui est seulement montré fragmentairement : dans des cadrages partiels de lui-même ou à travers des vitres (miroirs, loupe, aquarium). En reprenant Focillon, Païni (dans son livre *Le temps exposé*) suggère que de la même façon que le « montage est un des outils décisifs pour sculpter le sentiment de la durée », pour convertir le temps en matière, le ralenti produit instantanément des « sensations malléables du réel » ; le ralenti serait le procédé utilisé par les réalisateurs cinématographiques pour produire un sentiment de plasticité : il permet d'imaginer les mains de l'artiste et constitue en ce sens une *aberration*.

Malgré les multiples échanges et coïncidences qui se sont produits tout au long de l'histoire entre le cinéma et le théâtre, l'espace-temps des deux est absolument divers. Dans un exercice de simplification, on pourrait considérer que le cinéma est dans le temps, alors que le théâtre est dans l'espace. L'espace de l'écran n'est pas pertinent pour la pratique cinématographique : ses espaces sont toujours ceux du temps, et le temps se construit par l'intermédiaire du montage, en soumettant la vision à une multiplicité de perspectives seulement possibles dans une structure temporelle. Pour le théâtre, par contre, l'espace de la scène (et ce quelle que soit la scène) est décisif et conditionne un temps présent qui peut seulement être altéré ou mobilisé par un montage intérieur qui ressemble beaucoup plus au caractère d'un plan séquence qu'à un montage par coupe, alternance et fondu ; l'auteur scénique ne peut pas multiplier les perspectives ni les espaces car ces derniers sont la propriété des spectateurs et c'est seulement en changeant les spectateurs de place et en les faisant parler entre eux qu'il pourrait aussi mobiliser le temps.

Dans *Llámame Mariachi*, deux *aberrations* se produisent donc. La première est cinématographique, et se réfère à l'usage du plan séquence non dirigé par la vision mais par le ventre, produisant une perception et compréhension altérée de l'espace. La seconde est



scénique, conséquence du mouvement ralenti des interprètes, d'un « ralenti » qui rend visible la main de l'auteur, mais pas sur le support cinématographique sinon sur les corps-mêmes des interprètes : elles se manipulent elles-mêmes comme si elles étaient des objets. En faisant ceci, elles défient le présent propre au théâtral et inscrivent dans leurs actions une temporalité différente de celles des spectateurs. Il ne s'agit pas d'un « ralenti » rituel, ni perceptif, il ne s'agit pas non plus d'augmenter la conscience : il s'agit d'altérer la temporalité du spectateur et de l'obliger à avancer et à reculer à la recherche d'une action qui (et c'est là la surprise) échappe aux mains du spectateur avec une plus grande facilité que si elle prenait place dans un temps « quotidien ».

Pour effacer les traces de la main, le cinéma utilisait le montage. Pour effacer les traces de la gravité, la danse utilisait la vitesse. Mais comment un corps peut-il sauter et voler avec une caméra lente ? Non, ces corps ne peuvent plus voler : ces danseuses ont définitivement désappris leur fonction sur scène. Pour que ce soit clair, à peine entrée sur scène, la première des interprètes tombe absurdement de sa chaise, interrompant le flux gracieux des autres et affirmant ainsi un des traits de style de La Ribot : sa chorégraphie de la chute.

Cependant, le mouvement ralenti des interprètes pourrait rappeler l'apesanteur réelle, en rien artificielle, des voyageurs spatiaux et de ceux qui ont eu accès aux chambres de gravité zéro. Ceux-ci sont les seuls qui ont expérimenté de manière effective un corps en absence de gravité. Alors peut-être que l'absence de gravité n'a rien à voir avec la rapidité nécessaire pour la feindre, mais a à voir avec la lenteur que le corps expérimente. Le corps en apesanteur n'est pas léger, mais très lourd ! Il peut voler sans impulsion mais il lui coûte beaucoup d'obéir aux ordres de mouvement qu'il se dicte lui-même !

Ces corps en apesanteur et lents habitent un théâtre aussi irréel que l'espace découvert par les corps soumis à la gravité et légers qui manipulaient la caméra dans la première partie de la pièce. Et ils se situent de plus dans un espace abstrait, dans lequel flottent les livres, les mots et les objets, de la même façon que semblaient flotter les murs, les moniteurs et les jambes dans un espace privé aux références rendues statiques avec l'effet du film réalisé en mouvement. Le théâtre abandonne sa place du présent physique et se déplace vers un non-lieu de références textuelles. C'est comme si les paragraphes flottaient et que les interprètes s'en emparaient brièvement avant de s'occuper d'une trompette qui flotte également ou d'une tarte, qui, dans sa glisse, finit, cependant, par tomber (N'étions-nous pas restés sur le fait que



la gravité avait disparu ?). Et ainsi la haute culture dérive vers la salle de bain, les livres d'aide personnelle sont posés sur la table de l'académique, l'histoire de la danse se lit dans la cuisine et les gâteaux cherchent le lieu de paroles écrites par les grands masturbateurs.

Cette centrifugation de la culture, ce ludique *Auto de fe* dans lequel les trois interprètes semblent se venger du personnage misogyne de *Une tête sans monde* et de *Un Monde sans tête* en substituant l'angoisse par la désorientation et le feu par l'apesanteur. Dans quelle direction s'inscrit la digitalisation féroce de la culture ? Nos corps y sont-ils préparés? Le corps de Peter Kein ne l'était pas, puisque il n'a pas reconnu en lui le corps des autres. Les interprètes de *Llámame Mariachi* pourraient être considérées comme les exploratrices d'une nouvelle corporalité qui n'est plus conditionnée par la relativisation physique de l'espace-temps, mais par la distorsion que les corps-foule provoquent dans notre conscience du présent. Les théâtres se retournent, leurs murs s'affinent et se transforment en bristol ; les bibliothèques s'ouvrent, les rayons se désintègrent et les livres s'étendent dans l'espace ouvert ; les musées, stupéfaits, implosent, et tout l'art pourrait arriver à être concentré dans un grain de café.

José A. Sanchez

Madrid, 30 novembre 2009.

