THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **Université Paul-Valéry Montpellier3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES, CIVILISATION

Et de l'unité de recherche RIRRA 21
REPRÉSENTER, INVENTER LA RÉALITÉ DU ROMANTISME À L'AUBE DU XXIe SIÈCLE

Spécialité : **Théâtre et Spectacle vivant**

Présentée par **Oriane Maubert**

La Marionnette danse.

Ré-activer le geste sur la scène contemporaine

Soutenue le 8 novembre 2021 devant le jury composé de

Madame Alix DE MORANT, Maîtresse de Conférences, Université Paul-Valéry Montpellier3	Examinatrice
Monsieur Amos FERGOMBÉ, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France	Président du jury
Monsieur Roland HUESCA, Professeur, Université de Lorraine	Pré-rapporteur
Monsieur Didier PLASSARD, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier3	Directeur de la thèse
Madame Julie SERMON, Professeure, Université Lumière Lyon2	Pré-rapporteuse

RÉSUMÉ

Cette recherche en Arts du spectacle entend interroger les jeux d'influences, les confrontations et les échanges entre la marionnette et le danseur sur la scène contemporaine. Elle invite à porter un regard sur la façon dont une marionnette pourrait danser, qu'elle soit présente ou absente de la scène en tant qu'objet, qu'elle déconstruise la présence du danseur ou qu'elle dialogue avec lui. Comment la marionnette danse-t-elle dans le corps ? Comment investit-elle le geste ? Comment amène-t-elle le corps *à danser* ?

En s'appuyant sur les notions de gestes et de corporéité, cette thèse traverse un large corpus contemporain (Aurélien Bory, Renaud Herbin, Kaori Ito, Phia Ménard, Maguy Marin, Nicole Mossoux, Josef Nadj, Ilka Schönbein, Gisèle Vienne…). Trois modalités de geste de la marionnette sont proposées à l'étude. *Danser comme* revient sur certaines œuvres chorégraphiques au seuil de la modernité ayant envisagé le geste dansé en imitation de celui de la marionnette, suivant des modalités dont on repère des résurgences dans les créations contemporaines. *Danser dans* envisage le geste dansé de la marionnette et du danseur depuis le costume-carcan, la matière brute et le textile, dans des recherches de dissimulation et de contraintes faites au corps. *Danser avec*, à partir des techniques de marionnettes portées notamment, interroge la question de la coprésence de la marionnette et du danseur : comment faire duo ensemble ?

L'hypothèse centrale de la thèse est que la marionnette viendrait dérouter et perturber le geste du danseur pour lui ouvrir un champ des possibles nouveau. La marionnette est alors envisagée comme un processus cherchant à faire apparaître autant des sensations que des phénomènes gestuels.

Mots-clefs : marionnette, danse contemporaine, chorégraphie, geste, corporéité, duo, marionnettisation, costume carcan, Aurélien Bory, Renaud Herbin, Kaori Ito, Maguy Marin, Phia Ménard, Nicole Mossoux, Josef Nadj, Ilka Schönbein, Gisèle Vienne

ABSTRACT

This research in performing arts intends to question games of influences, conflicts and exchanges between the puppet and the dancer on the contemporary scene. It urges to look at how a puppet could dance, whether it is present or absent from the stage as an object, or deconstruct the presence of the dancer as much it dialogues with it. How does the puppet dance within the body? How does it contribute to the movement? How does it get the body to dance?

Relying on notions of gesture and corporeity, this thesis deliberately goes through a vast contemprary corpus (Aurélien Bory, Renaud Herbin, Kaori Ito, Phia Ménard, Maguy Marin, Nicole Mossoux, Josef Nadj, Ilka Schönbein, Gisèle Vienne…). Three modalities of the puppet's gesture are intended to be studied. *Dancing Like* reflects on the choreographic plays on the threshold of modernity that looked at the danced gesture as imitating a puppet, and resurgences in contemporary creations we can notice. *Dancing In* considers the danced gesture of the puppet and of the dancer from the perspective of the constraints of the costume, raw materials and textiles, in the attempts of dissimulating and constraining the body. *Dancing With*, based notably on techniques of puppets controls, questions the co-presence of the puppet and the dancer: how to work together as a duo?

The main hypothesis of this thesis is that the puppet would disrupt and change the course the dancer's gesture and open a whole new field of possibilities to the dancer. The puppet is thus considered as a process aiming at highlighting feelings as much as gestural phenomena.

Keywords: puppet, contemporary dance, choreography, gesture, corporeity, duo, puppetization, material, costume constraints, Aurélien Bory, Renaud Herbin, Kaori Ito, Maguy Marin, Phia Ménard, Nicole Mossoux, Josef Nadj, Ilka Schönbein, Gisèle Vienne.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord vers mon directeur de thèse, Didier Plassard. Merci pour votre soutien, votre bienveillance, votre accompagnement rigoureux et précis et pour la qualité si juste de nos échanges toutes ces années.

Je souhaite remercier également les membres du jury, Alix de Morant, Amos Fergombé, Roland Huesca et Julie Sermon, pour le temps accordé à la lecture de mon travail, et pour la richesse de vos retours à venir.

Je remercie très chaleureusement l'Institut International de la Marionnette, et plus particulièrement Raphaèle Fleury – directrice du Pôle recherche et documentation, pour son soutien et ses retours stimulants. Merci Raphaèle pour tout ce que tu fais pour les chercheurs, les artistes, et tous ces ponts que tu es capable de construire. Mes remerciements vont également en direction d'Éloi Recoing (directeur au moment de ma thèse) qui m'a soutenue bien avant que tout ceci ne commence. Aurélie, Delphine, Cécile, Brigitte, Claire, Chantal, Alain et toute l'équipe de l'IIM : merci de m'avoir accueillie si souvent « comme à la maison » et de m'avoir permis, grâce aux résidences de recherches, de penser cette thèse dans d'excellentes conditions. Mon travail doit beaucoup à l'IIM et au soin unique qu'il accorde à la recherche. Le dispositif de bourse et les résidences de recherches collectives et individuelles que nous pouvons mener grâce à vous n'ont pas d'égal.

Je remercie l'association des Chercheurs en Danse pour l'aide aux chercheurs que vous m'avez attribuée et pour le riche réseau que vous animez.

Merci au groupe international et solidaire *PhD in puppetry* qui a pu voir le jour grâce à l'IIM, en particulier mes camarades Julie Postel, Annie Katsura Rollins et Emeline Rotolo pour nos échanges et notre complicité. En espérant de tout cœur que ce groupe de recherche sur la marionnette puisse se construire des ailes solides.

Je remercie aussi le Service recherches et répertoires du Centre National de la Danse en les personnes de Marion Bastien et Laurent Barré, pour leur confiance, leurs encouragements et tous les magnifiques soutiens et opportunités qu'ils ont pu m'offrir toutes ces années en m'ouvrant les portes de cette institution. Je remercie mes alliées à l'Atelier des doctorants, les B.e.D. Marion Fournier et Karine Montarbord : nous avons réussi à créer un petit laboratoire pour penser la danse ensemble, sans vous, cette thèse n'aurait pas le même visage. Merci pour cette riche énergie et ce soutien inconditionnel.

Je remercie les artistes de cette thèse et leurs équipes pour le temps accordé lors de nos entretiens formels ou informels, et tous les précieux documents que vous avez eu la générosité de me fournir : Yngvild Aspeli, Pierre Blaise, Polina Borisova, Aurélien Bory, Laurie Cannac, Sidi Larbi Cherkaoui, Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, David Girondin Moab, Renaud Herbin, Kaori Ito, Alice Laloy, Agnès Limbos, Maguy Marin, Phia Ménard, Mourad Merzouki, Ali Moini, Adrien M et Claire B, Nicole Mossoux, Alexandra Naudet, Josef Nadj, Omproduck, Duda Paiva, Rolando Rocha, Ilka Schönbein, Hiroaki Umeda, Gisèle Vienne, Ville Walo. Cette thèse est aussi la vôtre.

Je remercie l'équipe de THEMAA et le comité éditorial de *Manip*, particulièrement Claire Duchez pour son amitié, Hubert Jégat, Mathieu Dochtermann et Alexandra Vuillet pour leurs encouragements. À Caroline Chatelet et Carole Guidicelli pour leur enthousiasme au *Cercle de la critique*. Ma reconnaissance se tourne vers Emmanuelle Castang : merci d'avoir eu confiance en moi dès le début et d'avoir été si présente. Je n'arrive pas encore à mesurer tout ce que je te dois.

Merci à l'équipe du Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette, Isabelle Bertola, Marthe Bouillaguet et Morgan Dussart. Votre accueil et votre bonne humeur, pour mes étudiants ou mes recherches, honorent magnifiquement notre champ artistique.

Aux collègues et amis qui ont cru en moi, me confiant des responsabilités à Arras, Paris3, Paris8 et Lille :

Merci à Marie Garré Nicoară pour ton amitié, ton soutien et la qualité si précieuse de tes conseils toutes ces années, m'amenant sur la voie de la conceptualisation et de la précision. Merci de m'avoir fait confiance. Merci à Cosmin et Mircea pour cet accueil chaleureux parmi vous. Merci à mes bonnes étoiles arrageoises Sandrine Le Pors, Nathalie Gauthard, Aliénor Fernandez, Anne Lempicki, Amandine Mercier.

Merci à Pierre Letessier, Marco Consolini, Julia Gros de Gasquet, Josette Féral, Frédéric Maurin, Alexandra Moreira Da Silva, Aurélie Mouton-Rezzouk, Cécile Schenck, Catherine Treilhou-Ballaudé, Romain Fohr, Pierre Longuenesse, et tous les collègues précaires et doctorants dont Leslie Cassagne, Quentin Fondu, Charlotte Laure, Tommaso Zaccheo, pour votre accueil et nos vifs échanges sur le métier d'enseignant-chercheur.

Merci à Nathalie Coutelet, Raphaëlle Doyon, Erica Magris, Stéphane Poliakov, pour l'accueil dans votre équipe. Merci à Isabelle Ginot, Sylviane Pagès, Julie Perrin, Christine Roquet pour m'avoir permis d'être auditrice libre durant deux années au département Danse à Paris8.

Merci à Maxence Cambron et Sotiri Haviaras pour cette nouvelle page qui s'ouvre.

Merci à mes amis-doctorants ou docteurs, de l'Atelier des doctorants en danse, de *PhD in puppetry*, du RIRRA21 à Montpellier3, de Praxis et esthétique des arts à Arras, ou d'ailleurs, pour m'avoir fait croire jusqu'au bout à la thèse, pour les relectures, les soutiens en tout genre, les résidences de recherches, les moments joyeux et ceux qui l'étaient moins… avec vous, j'ai appris tous les bienfaits et les enrichissements d'une recherche en collectivité : Nathalie Adam, Laëtitia Basselier, Pauline Boivineau, Margot Dacheux, Stéphanie Gonçalves, Julie Gothuey, Lise Guiot, Anaëlle Impe, Daria Ivanova, Sara Maddalena, Mélanie Mesager, Mélanie Papin, Fabio Raffo, Jennifer Ratet, Karol Suszczyński, Marzenna Wiśniewska. Un merci plus particulier à Shirley Niclais et Raphaëlle Tchamitchian pour toutes ces montagnes que nous avons gravies ensemble.

Merci à celles et ceux qui ont participé à ma formation pratique : Christian Chabaud, Angela Loureiro, Michaela Meschke, Romain Panassié, Françoise Roche, Neville Tranter, Bérangère Vantusso,… et à ceux avec lesquels c'est toujours un plaisir de créer, jouer, danser, mourir et renaître : Arnaud, Cassandre, Thomas et toute l'équipe de l'ATC.

Merci à Nilanh, Jules, Stéphanie, Hélène et Astrid pour toutes nos aventures humaines et votre incroyable sens du commun. Merci à mes amis de prépa, cette petite famille si solide depuis tant d'années : Marion, Myriam, Adrien, et plus particulièrement Emma et Michaël qui ont cru en moi chaque jour malgré les océans qui nous ont séparés. Merci de n'avoir jamais douté.

Enfin, un merci immense à ma famille pour son amour inconditionnel et son soutien sans faille toutes ces années. À ma mère pour m'avoir transmis l'amour de l'art et la rage de vivre, à mon père pour sa capacité sans limites à relativiser, à ma sœur Éline, si discrète, si précieuse, si solide, à mes grands-mères polonaises qui m'ont appris qu'on se relève de tout, à Camille enfin, pour ses lumières et ses encouragements jusqu'aux dernières secondes. Sans vous, rien n'aurait été possible.

À mes étudiants, de Paris3, de Paris8, d'Arras et de Lille.

Merci de m'avoir tant appris.

À toutes les petites filles qui ont une idée, un rêve, une ambition.

Tenez bon, et allez au bout.

Quoiqu'on vous dise.

Cette thèse a bénéficié du soutien de l'Institut International de la Marionnette via le dispositif de résidences de recherches avec bourse de 2014 à 2018, ainsi que de l'Aide aux chercheurs accordée par l'association des Chercheurs en Danse en 2017.

© Polina Borisova

La Marionnette danse.

Ré-activer le geste sur la scène contemporaine

« La curiosité d'exister.

À l'âge de six ans, j'éprouvais une drôle de sensation. J'observais longuement le dessus de mes mains, puis le dessous, pliant chaque doigt doucement. Pris au dépourvu, je chuchotais : « Je ne me verrai pas de dehors. Je resterai enfermé à l'intérieur de ce corps sans jamais pouvoir me rencontrer en face ». Bien plus tard, je m'attardais devant un spectacle surprenant : un homme animait des figures miniatures de façon extrêmement réaliste, de sorte qu'elles paraissaient plus humaines et vivantes que tous ceux qui les regardaient. Elles semblaient bouger d'elles-mêmes. Je commençais alors à en fabriquer et à les animer à mon tour. À travers les personnages à qui je donnais vie, je trouvais une astuce pour me voir agir. Je m'explorais à chacun de leurs mouvements. Je comprenais peu à peu la force de l'objet et de la marionnette : ils se transforment et je m'observe me transformer. Nous nous prolongeons. Nous nous surprenons. Je suis enfin sorti de mon corps. »[1]

Renaud Herbin

Note de David Girondin Moab : *« […] Nous sommes entre passivité, disponibilité et indétermination. Prêts à ne pas être au profit du vide qui fait théâtre. Lorsque notre animation d'un objet fascine, c'est justement qu'on ne sait plus qui anime qui et qu'on est réellement incapables, nous-mêmes, de le savoir. »*[2]

David Girondin Moab

[1] HERBIN, Renaud, « La curiosité d'exister », commentaire de David Girondin Moab, chap. « Cahier d'interférences », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, mars 2018, p.58.
[2] *Idem.*

« Pendant toutes ces années, j'ai joué à mettre ensemble ces vingt-six lettres de l'alphabet afin d'exprimer le plus nettement possible ma vision des choses. »[3]

[3] LAFERRIÈRE, Dany, *Journal d'un écrivain en pyjama*, éd. Grasset, Paris, 2013, p.33.

INTRODUCTION

Gestes, poses, regards, silences déterminent la vérité de relations réciproques entre les hommes. Les mots ne disent pas tout. Cela signifie qu'il faut aussi sur scène un dessin des mouvements qui puisse atteindre le spectateur en situation d'observateur perspicace… Les mots s'adressent à l'oreille, la plastique à l'œil. De cette manière, l'imagination du spectateur travaille sous l'impact de deux impressions, l'une visuelle, l'autre auditive. Et ce qui distingue l'ancien théâtre du nouveau, c'est que dans ce dernier la plastique et les mots sont soumis chacun à leur rythme propre et divorcent même à l'occasion. [4]

Vsevolod Meyerhold

Rencontrer.

*

Charleville-Mézières, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, septembre 2013. Une salle pleine de spectateurs, probablement un gymnase. Une chaleur étouffante. Dans le noir, une musique électronique forte et rythmique envahit l'espace, comme un battement de cœur qui s'affole et embarque le public.

Dans la pénombre, à peine éclairée, une silhouette encapuchonnée entre en fond de scène par jardin. Tête inclinée, elle s'arrête et se tourne vers le public. Un temps. La marche, lente et menaçante, reprend en direction du public. Une ligne droite, parfaite.

Arrivé en bord de scène, le danseur, dans un mouvement transversal du buste, s'oriente vers jardin, gardant les deux pieds au sol. Cette rotation vers la gauche se fait dans un geste très raide du corps, comme s'il n'y avait qu'une seule articulation de la tête aux hanches. La jambe droite glisse (plante de pied au sol) vers jardin dans une abduction de la cuisse. La main gauche, coude plié, parallèle au pied droit, suit le même trajet. Retour face public. Même phrase gestuelle vers cour, avec les deux mains cette fois-ci.

[4] MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre. 1*, trad. Béatrice Picon-Vallin, coéd. La Cité et L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973, cité in HEGGEN, Claire et MARC, Yves, avec la complicité de PEZIN, Patrick, *Théâtre du Mouvement*, coll. « Théâtre », éd. Deuxième époque, Montpellier, 2017, p.9. Comme le soulignent Claire Heggen et Yves Marc, le terme « plastique » employé par Meyerhold est à entendre au sujet « du dynamisme qui caractérise l'immobilité ou le mouvement de l'acteur ».

Le danseur est maintenant mieux éclairé. Il porte des vêtements de sport marron avec un masque couleur chair sur le visage. Sa colonne fléchit légèrement en avant alors que les pieds reviennent parallèles face public. Le danseur se détourne alors sur la gauche, genoux pliés, pour ôter sa capuche. Il se redresse et, comme un affront à la salle, dévoile un visage masqué et lissé dont le crâne est recouvert par un collant noir opaque. Impossible de savoir à quoi ou à qui nous avons à faire. Un corps décapité avec une tête sculptée ? Un danseur surmonté d'une tête de marionnette ou portant un masque ? Un homme ? Une femme ? Le danseur reprend la même phrase gestuelle. Le corps est divisé en deux blocs compactent, le buste et les membres inférieurs, qui bougent en décalé l'un de l'autre.

D'un coup, le visage se rétracte : le danseur aspire son masque vers lui. Aussi rapidement, il se regonfle et reprend sa forme initiale. À chaque nouveau mouvement, le visage se rétracte ou se remplit. Lieu de l'identité, foyer des émotions, le visage prend le chemin d'une matière modulable par la respiration. Lorsqu'il se gonfle, il tire légèrement le corps en avant, tandis que ses rétractations suivent les ouvertures ou fermetures de la main gauche, comme si la main aussi se mettait à respirer. Dans un jeu de pousser/repousser, ouvrir/fermer, mains et masque entrent en dialogue.

La respiration s'accélère, les mains ouvertes se figent dans l'espace : le visage tremble, vibre. Mains de chaque côté de la tête au niveau des oreilles encadrant le masque, le danseur est face public et les respirations se font plus profondes, tordant, gonflant, écrasant le masque, bouleversant complètement les traits du visage à peine reconnaissable d'un souffle à l'autre. Visage rétracté, le buste du danseur effectue un demi-cercle vers l'avant pour regarder les spectateurs d'un bout à l'autre de la jauge. Puis les bras s'écartent, et le masque se remet à vibrer sous de petites respirations rapides, tandis que le danseur poursuit ces demi-cercles. De plus en plus vite, la vibration s'emballe, le vivant a disparu sous la matière. Le geste du corps est de plus en plus saccadé. Enfin, le danseur effectue une série d'inspirations profondes qui entraînent tout le corps : le souffle est difficile à trouver, l'humain étouffe sous la silicone.

À la fin de cette séquence construite comme un prologue, le danseur se penche brutalement en avant en arrondissant le dos, et finit son geste par deux légers rebonds du buste qui soulignent non pas la respiration d'un corps vivant, mais plutôt le caractère mécanique de sa structure abdominale. Comme un pantin. Voûté, il saisit à deux mains doigts écartés le masque. Tête en bas, il s'en détache et regarde l'intérieur du masque qui s'offre à lui, posé dans ses mains. Sa fine matière laisse par endroit passer la lumière à travers sa couleur chair. Contre le buste du danseur pend mollement la base du masque, une sorte de surplus de silicone qui servait de socle

plaqué sous les vêtements sur la gorge et la poitrine. Fragment de peau proche de la mue, le masque est alors placé par le danseur sur la paume de sa main droite.

Les deux visages se redressent, face public. On observe deux corps alignés côte à côte : l'un, au corps presque invisible tant il est couvert de couches de vêtements de sport ; l'autre, au corps inexistant, qui en crée seulement la sensation par son positionnement. Le corps absent du masque se reconstruit dans l'esprit du spectateur, presque à son insu. Chacun a les yeux clos, la direction du regard légèrement vers le ciel. Tous deux partagent le même visage, pourtant ils ne seront plus jamais un : l'un est l'impression de l'autre, une marque qui est à la fois soi et pourtant déjà un ailleurs. Le danseur regarde alors le masque, et lentement, comme si ses pieds ne lui appartenaient pas, glisse par de petits gestes mécaniques jusqu'à jardin, corps face public. Pointe-talon-pointe-talon-pointe-talon. Par ce geste, emprunté au hip-hop faisant ressortir une mécanique voire une indépendance des pieds par rapport au corps, la double figure sort.

*

Longtemps cette apparition m'est restée en tête. Cette expérience sensorielle et émotionnelle a conforté une double intuition : que la marionnette et le marionnettiste ont, dès les premiers frémissements de manipulation, l'intuition de la danse ; que le danseur, dont le geste est le langage premier, est présent dans un état de grande disponibilité, comme offert. Les compagnies finlandaise WHS et sud-coréenne Sungsoo Ahn pick-up group se rencontrent pour cette création intitulée *Double Exposure* : masques en silicone, ombres mouvantes, têtes de marionnettes et danseurs composent une danse aux corps multiples, aux gestes dédoublés dépliant un éventail de possibilités.

Double Exposure n'aura pas été le spectacle déclencheur du sujet de cette thèse. La rencontre avec cette œuvre arrive alors que le projet débute et que le corpus est en cours de construction. Toutefois, ce spectacle marque un virage certain, un point de non retour cristallisant les enjeux et les interrogations qui parcourent l'ensemble de cette réflexion, bien qu'il ne semble aujourd'hui pas avoir fait date dans l'histoire du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières. Soit. Il y a des spectacles vus par une poignée de personnes il y a des décennies que l'on étudie à la lumière de recherches en les envisageant comme des tournants essentiels. *Double Exposure*, aussi modeste soit-il, soulève des questions essentielles sur ce point de rencontre entre le corps marionnettique et le danseur, donnant naissance par leur présence conjointe à la création d'un geste chorégraphique commun. Le cops redéfini et complexifié se présente comme une évidence. Son geste, propre à lui seul, s'affirme.

La Marionnette danse : un point de départ.

Un constat premier peut-être, soutenu par une intuition, a pointé son nez : la marionnette et la danse viendraient-elles du même endroit ? Tout marionnettiste, derrière, à côté ou dans sa marionnette, n'est-il pas un peu danseur[5], en dédiant son corps entier à l'animation de la marionnette ? Tout danseur n'est-il pas un peu marionnette (du chorégraphe, du spectateur, de lui-même) par l'offrande généreuse, inégalable, qu'il fait de son corps à la scène ? Et la marionnette n'est-elle pas d'abord un langage du corps en mouvement, avant même que la parole n'arrive ? Chacun ne se met-il pas finalement au service du geste, de ce qu'il y a à montrer, en s'oubliant, même un tout petit peu ? Après tout, que font le marionnettiste et le danseur ? Créer des jeux d'équilibre, aménager ou donner son poids, jouer avec son centre de gravité, s'orienter dans l'espace, gérer et transmettre son souffle, prêter son corps, recevoir son partenaire (qu'il soit de chair ou de matière),… chacun à sa façon déploie les possibles de son corps. Et plus que tout, ils sont à l'écoute de l'autre : du chorégraphe, de la marionnette, de l'objet, de l'espace, du partenaire,...

Matière première

Choisir le titre *La Marionnette danse* n'a pas été simple. Le risque était de sombrer dès le départ dans une analyse additionnant deux disciplines – la marionnette *et* la danse –, alors qu'il sera question de toute autre chose : un geste de danse propre à la marionnette, véhiculé autant par les marionnettes, les marionnettistes et les danseurs. *La Marionnette danse* invite à porter un regard sur la façon dont une marionnette pourrait danser, qu'elle soit présente ou absente de la scène en tant qu'objet, qu'elle déconstruise la présence du danseur autant qu'elle dialogue avec lui. Comment la marionnette danse-t-elle dans le corps ? Comment investit-elle le geste ? Comment met-elle le corps *à danser* ?

Le sous-titre *Ré-ativer le geste sur la scène contemporaine* prolonge l'idée : comment cette marionnette pensée, ressentie, connue, mentalisée, donne-t-elle un souffle nouveau, une liberté, une dimension ludique et décomplexée, au geste dansé ? Comment la marionnette aide-t-elle à mieux connaître son geste et à s'en emparer davantage ?

[5] « Si je m'interroge sur la façon dont j'écris sur scène avec la marionnette, je peux affirmer que tout commence par la simple considération de ses caractéristiques : sa constitution physique – matière, poids et articulations – l'espace dans lequel elle évolue, et les liens qu'elle entretient avec le vivant. » HERBIN, Renaud, « C'est le corps de la marionnette qui induit le geste d'écriture », in MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, coéd. Alternatives Théâtrales, Centre National des Arts du Cirque, Institut International de la Marionnette et THEMAA, Bruxelles, 2018, p.49.

Quelle marionnette ?

Une première difficulté, repérée par la totalité des chercheurs et interprètes qui essayent de conceptualiser les arts de la marionnette est présente dès la racine : l'impossibilité de sa définition. Steve Tillis[6], Didier Plassard[7], Hélène Beauchamp[8]…, et tant de chercheurs et d'artistes, tous se sont heurtés et se heurtent encore à la difficulté de nommer et définir la marionnette tant ses limites semblent impossibles à saisir. Tant aussi, en conséquence, le mot paraît ne pas convenir. Prévenant d'une définition trop sclérosante de la marionnette, en 1993 Didier Plassard propose :

> La marionnette n'existe pas […]. Sauf à coucher les créations vivantes sur le lit de Procuste, il faut convenir que l'art de la marionnette, pris dans un sens absolu et définitif, n'est qu'une fiction […]. Ou, peut-être, qu'il est un langage, au même titre que la peinture, le cinéma, la danse.[9]

Procuste découpe et tranche, tandis que la marionnette se fragmente et se dissout sans pour autant se fragiliser : elle s'émancipe des définitions et se répand sur « toutes les scènes »[10] dès lors qu'on y porte un regard attentif. Il s'agit donc de l'extraire d'un rapport de distinction stricte entre manipulateur et manipulé, marionnettiste et objet, acteur et marionnette, et de s'éloigner tout autant d'une définition élaborée seulement à partir d'une liste de caractéristiques de confection et de manipulation. La marionnette se définirait plutôt à partir d'un doute dans la perception, et de la fascination qu'elle soulève en conséquence, qu'elle soit un objet construit, une ombre ou directement logée dans l'articulation de l'interprète. Pour nommer ce phénomène, Steve Tillis avance l'idée de « double vision de la perception et de l'imagination »[11], « c'est-à-dire une perception simultanée de la marionnette à la fois comme objet inerte et comme être vivant »[12].

Alors, quelle est cette marionnette ? Ce qui rend sa définition difficile voire impossible, c'est probablement parce que sa plus grande vertu est l'adaptation : la marionnette est un outil scénique qui répond à un besoin, subit des transformations plastiques jusqu'à la veille de la première, autant qu'un outil d'imagination pour penser le geste. Partons donc du principe que, dans cette étude, la marionnette est un langage gestuel avant toute chose. Ce qui fait marionnette

---

[6] TILLIS, Steve, *Toward an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as a Theatrical Art*, éd. Greenwood Press, New York, 1992, 181p.

[7] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie : figures de l'humain artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, coll. « Théâtre années vingt », coéd. Institut International de la Marionnette et l'Âge d'Homme, Lausanne, 1992, 371p.

[8] BEAUCHAMP, Hélène, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, « Introduction », coéd. Deuxième Époque et Institut International de la Marionnette, Montpellier, 2018, p.12.

[9] PLASSARD, Didier, « D'abord le tapage. Images musicales de la marionnette », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Musiques en mouvement », n°6, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1993, pp.34-39.

[10] PLASSARD, Didier et GUIDICELLI, Carole (dir.), *ArtPress 2*, « La marionnette sur toutes les scènes », n°38, août-septembre-octobre 2015, 114p.

[11] TILLIS, Steve, *Toward an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as a Theatrical Art*, *ibid.*, p.65.

[12] BEAUCHAMP, Hélène, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, « Introduction », *ibid.*, p.13.

est le passage d'un état inerte à un état en mouvement, et le dialogue à plusieurs pour l'exécuter. Car la marionnette est d'abord une affaire de rencontre et de pluralité de regards pointés sur un même objet construisant cette double vision proposée par Steve Tillis, qu'elle soit autant soutenue par un objet marionnettique, que par une projection numérique, ou dans le coude du danseur,…

La Marionnette danse réunit donc des marionnettes aux modes d'existence, de texture, de facture très divers : marionnettes portées suggérant un corps complet, en tissu, en chanvre, anthropomorphes ou non, habitées par leurs marionnettistes, petites ou imposantes, proches du costume-carcan ou au contraire de la nudité, à fils, articulées ou mannequins complets sans articulations, numériques par l'image projetée, lumineuses, ou au contraire des danseurs sans marionnettes dont les corps se constellent de présences multiples gommant l'identité,… chacune à sa façon apportera une proposition du geste dansé.

Ré-activer, ré-animer

Le préfixe *re-*, volontairement détaché, annonce autant le recul que le renouvellement, la reprise autant que le recommencement, le détour *par* autant que le retour *à*. La ré-activation que peut proposer l'outil marionnette sur la scène est tout cela à la fois : un rapide inventaire permet de situer son rapport au geste chorégraphique dès le début du XXe siècle avec les expérimentations d'Oskar Schlemmer au Bauhaus, et même encore avant avec le ballet *Coppélia*, ou encore avant dans l'essai d'Heinrich von Kleist en 1810. Remonter le temps fait prendre conscience de la récurrence du lien de la marionnette à la danse, et donc d'une forme de nécessité.

Envisageons la marionnette comme un lieu possible de naissance du geste, qu'il soit réalisé à travers elle ou bien qu'elle soit un outil imaginaire pour le réaliser. Dans cette perspective, la marionnette est activation, c'est-à-dire en chimie, au sujet des réactions des molécules, le passage d'une « forme normale à une forme plus riche en énergie et plus apte à entrer en réaction »[13]. Elle est aussi ré-activation, au sens de remettre en action, mais également au sens d'un processus cherchant à faire apparaître autant des sensations que des phénomènes ayant disparus en leur donnant une impulsion nouvelle. Enfin, elle est animation, voire réanimation pour reprendre le terme de la revue *Corps-Objet-Image*[14], rappelant le corps mort et la levée de la figure comme on effectue la levée d'un corps avant la mise en bière. Au-delà de la stricte imitation d'une scène ou d'une action, il s'agit par l'acte d'animation d'effectuer un transfert et un échange du

[13] DICTIONNAIRE LAROUSSE, [en ligne]. In *Site Larousse*, [consulté le 25 janvier 2018]. Disponible sur : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/activation/940.
[14] HERBIN, Renaud (dir.), revue *Corps-Objet-Image n°3*, « Ré-animation », éd. TJP, Strasbourg, 2018, 176p.

marionnettiste à sa marionnette, créant dès lors une zone d'échanges instable, mouvante, complice. La spécificité de la marionnette n'est plus de se substituer à l'acteur en jouant les mêmes scènes que lui[15], elle a, avec certitude, dépassé ce stade : dès Heinrich von Kleist ou Maurice Maeterlinck, la marionnette aide à reconsidérer les codes usuels de la scène, se détachant progressivement de toute comparaison limitative entre l'interprète et l'objet, entre le vivant et l'inerte, pour permettre aux artistes suivants de se concentrer sur ses moyens d'existence propre sur la scène, les possibilités et les ouvertures tant dramaturgiques que physiques qu'elle initie.

L'animation, dès lors, va ne plus être tout à fait la question centrale. La marionnette *est* dès lors qu'on la prend en compte. Nous avons tous l'intuition qu'une marionnette, même inerte, ne l'est en réalité pas entièrement. Même assise simplement, elle attire notre regard autant qu'elle trouble notre perception et vient secouer quelque chose en nous. Dès lors, on peut dire qu'un terreau d'animation existe non pas uniquement dans le contact charnel, physique, avec le marionnettiste, mais directement, aussi, chez celui qui prend le temps de la recevoir. La marionnette occupe l'espace autant que notre perception, inscrivant durablement sa présence.

Le geste de danser

Dans le titre, « danse » est positionné en verbe. Plus que le croisement ou l'hybridation des disciplines marionnette *et* danse, c'est donc la question du langage qui est au centre. Ce geste de danse de la marionnette, déjà installé dans le paysage scénique, restait à nommer. Par le corps, l'espace, le rapport à l'autre, détaché le plus souvent de la narration, la danse est un langage et, dans cette perspective, la marionnette est donc envisagée au-delà de ce qui l'accompagne habituellement (l'imitation, la narration,…) : comme un corps à part entière, dansant et qui fait danser.

En inscrivant la présente proposition dans le champ des recherches en danse et en arts du spectacle, la notion de geste est alors au cœur mes préoccupations. Le geste serait à penser comme chargé, signifiant, intentionnel, là où le mouvement serait plus mécanique, dirigé, fonctionnel. En conséquence, il y a plusieurs mouvements pour composer un geste. Je tire ce parti-pris terminologique de mon expérience d'auditrice libre au département Danse de l'université Paris8-Saint-Denis/Vincennes, notamment des enseignements délivrés par Romain Panassié et Christine Roquet sur la lecture du geste dansé. Dans son article « Du mouvement au

[15] Comme ce fut le cas historiquement, voir WORLD ENCYCLOPEDIA OF PUPPETRY ARTS, « Acteur et marionnette », [en ligne]. In *Site Wepa Unima*, [consulté le 25 janvier 2018]. Disponible sur : https://wepa.unima.org/fr/acteur-et-marionnette/.

geste. Penser entre musique et danse »[16], Christine Roquet rappelle que l'anthropologue de la fin du XIXe et du début du XXe siècle Marcel Jousse construit une *Anthropologie du geste* dont le fond religieux étudie les liens entre l'Homme et le Cosmos. Il fait débuter son chapitre « La gesticulation de l'homme universel » par :

> Pour tout observateur du dehors, l'homme est un *complexus* de gestes. Nous appelons *gestes* tous les mouvements qui s'exécutent dans le composé humain. Visibles ou invisibles, macroscopiques ou microscopiques, poussés ou esquissés, conscients ou inconscients, volontaires ou involontaires, ces gestes n'en accusent pas moins la même nature essentiellement motrice. […] Grâce à l'attention qui se concentre sur eux, certains gestes peuvent également passer, par insensible progression, de l'inconscience absolue à la pleine conscience, de l'automatisme purement réflexe au jeu le plus volontaire.[17]

De cette proposition originelle, j'en déduis que le geste a donc un contexte : il est codifié et constitue un moyen d'accès privilégié à l'intérieur de l'interprète. Il exprime. Il est ce que raconte la danse. En ce sens, le geste est un système à lui seul, comme le précise Christine Roquet :

> Il prend en compte la posture, les transferts de poids, la kinesphère, le souffle, les déplacements, (synchrones ou non, coordonnés d'un membre avec un autre membre ou non),… Le geste est système, le geste est donc langage, là où le mouvement est fonction. Le geste a besoin d'un regard pour capter, pour comprendre et interpréter son système. Le mouvement ne fait qu'agir d'un point A à un point B. Enfin, dans son système, le geste est aussi abandon : il est ce qui échappe au danseur et ce qui fait sa spécificité, son unicité au sens de caractère unique, singulier.[18]

Dans cette perspective, la marionnette qui danse est donc un langage en soi porté à la scène. Quelles postures, poids et transferts de poids, déplacements, rythmes, porters,… seraient propres à la marionnette qui danse ? Le geste spécifique de la marionnette interroge et définit à la fois le geste de l'objet (comment bouge-t-il alors qu'il est, par définition, non-vivant ?), le geste de celui qui le met en mouvement (comment se met-il en mouvement avec et pour l'objet ?), et le geste de celui qui dialogue à travers l'objet (comment l'objet accompagne-t-il le danseur de manière invisible ?). Et qu'est-ce qui échappe aux artistes que le spectateur peut saisir ? Quelle est cette sensation d'oscillation entre objet, vivant, et non-vivant ? Est-elle due à la perception du spectateur ou est-elle là dès la racine du geste ?

Le geste va donc permettre de créer la « double vision » proposée par Steve Tillis, une « dualité dans le corps entre corps réel et corps fictif (corps usuel et corps formalisé), sujet assujetti à l'objet d'art et objet d'art "jeté devant", donné à voir »[19] pour reprendre l'expression de Claire

---

[16] ROQUET, Christine, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n°« Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique, XXe-XXIe siècle », décembre 2016, [en ligne]. In *Site Revues MSH Paris Nord*, France, [consulté le 06 mars 2019]. Disponible sur : https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=783.

[17] JOUSSE, Marcel, *L'anthropologie du geste*, éd. Gallimard, Paris, 1974, p.687, repris in ROQUET, Christine, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, *idem*.

[18] *Idem*.

[19] HEGGEN, Claire, « Sujet – objet : entretiens et pourparlers », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives Théâtrales*, « Objet-danse », n°80, coéd. Institut International de la Marionnette et Alternatives Théâtrales, Charleville-Mézières, 2003, p.32.

Heggen, artiste et pédagogue du Théâtre du Mouvement. En conséquence, le geste est donc envisagé comme une mise au travail, « un geste fondateur »[20] d'une humanité en devenir, en progrès constant, jamais figée, « qui prend les choses en main et se met à *travailler* »[21].

Si par sa pratique la marionnette place autrui en position centrale, alors le geste marionnettique implique d'aller vers l'autre, au-là de soi-même, pour apprendre sur soi en retour. C'est donc un saut de la trans-disciplinarité à la trans-formation qui est effectué : le passage d'un état à un autre, d'un ressourcement de l'imaginaire autant que des pratiques corporelles. Comme le souligne de nouveau Claire Heggen : « tout se passe dans l'entre-deux, le "trans" : transaction – transformation – transition – transport – transfert »[22].

Enfin, le terme de geste a aussi été choisi dans le prolongement des recherches de Mark Lawton sur Alwin Nikolais, et ce qu'il nomme « le Geste unique », un terme employé par Nikolais lui-même, se reliant ainsi à un paysage plus ancien de la danse du début du XXe siècle, notamment la danse expressionniste[23]. Il est affaire chez Nikolais de revenir à « la singularité »[24] de l'interprète, une idée qu'il puise déjà chez Mary Wigman et Doris Humphrey.

Sans reprendre complètement la notion de geste unique telle que décryptée par Mark Lawton chez Nikolais, ré-activer implique ici, en plus d'une relance au geste pour qu'il s'active de nouveau, une action et réaction. Ré-activer, c'est agir et réagir à ce qui se passe. C'est composer un geste surprenant et innovant autant qu'attentif. Un geste qui agit et invente plus qu'il ne répète et reproduit. Comme une réaction chimique, il est une explosion d'actions. Cette ré-activation du geste prend appuis dans les discours des artistes, faiseurs et receveurs de ce geste marionnettique dansé (depuis la marionnette, depuis le danseur, depuis le danseur marionnettisé) : Renaud Herbin, Ilka Schönbein, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, Aurélien Bory,… tous témoignent d'une adaptation à l'objet, d'une écoute attentive des propositions de celui-ci, et de la modification irrémédiable de leur geste en scène.

Une convention du geste marionnettique ou un typage serait à relever : on pourrait dresser la liste des gestes fondamentaux d'une chorégraphie à partir de, dans ou avec la marionnette. Si

---

[20] RIBAULT, Patricia, « Le geste comme terrain de jeu et laboratoire de recherche », [en ligne]. In *Site Atlas Figura*, France, [consulté le 07 mai 2019]. Disponible sur : https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-geste-comme-terrain-de-jeu-et-laboratoire-de-recherche.

[21] *Idem*.

[22] HEGGEN, Claire, « Sujet – objet : entretiens et pourparlers », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives Théâtrales*, « Objet-danse », *op. cit.*, p.36.

[23] LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, « Introduction », Thèse de doctorat, ED SHS, Centre d'Étude des Arts contemporains EA 3587, sous la direction de Claude Jamain, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2012, p.4. Également consultable et téléchargeable en ligne. In *Site HAL*, [consulté le 13 juillet 2015]. Disponible sur : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00881517.

[24] *Ibid.*, p.5.

l'interprète agit et s'adapte, les techniques marionnettiques utilisées sont foisonnantes et inventives également. On pourrait croire, par facilité d'accès à certains spectacles qui sont les plus répandus (sans pour autant être toujours les plus inventifs au niveau du geste) que la marionnette portée serait la technique privilégiée d'une danse de et avec la marionnette. La variété esthétique du corpus réfutera cette idée par sa diversité de techniques, et donc l'impossible inventaire des gestes qui en découle. En ce sens, mon propos rejoint celui de Lawton sur Nikolais : de la rencontre entre marionnette et danseur, cette *Marionnette danse* qui ré-active le geste conduit à « la singularité, au sujet agissant, et à l'indépendance vis-à-vis de la norme, du modèle »[25] dans la création du geste. De cette rencontre ne peut émerger qu'un geste sans cesse renouvelé et difficile à délimiter.

Tout geste de danse n'est à l'évidence pas marionnettique. De même que tous les gestes effectués dans ou par des marionnettes ne sont pas dansés. Pourtant, comme soulevé précédemment, il y a un peu de danse et de marionnette chez les uns et les autres, de manière inconsciente ou totalement volontaire. Il m'a donc fallu proposer des descriptions de gestes de séquences précises extraites du corpus pour tenter de faire comprendre au lecteur ce que j'entends, repère et analyse comme danse de la marionnette. D'entrée de jeu, écrire sur une danse de la marionnette était méthodologiquement problématique : il n'y a pas de système de notation comme la danse ou la musique en disposent, notamment parce que toute marionnette est profondément unique et correspond à un marionnettiste[26].

Plus largement, écrire sur le geste pourrait constituer un problème en soi : quoi choisir, quoi relever, quoi mettre de côté, quoi sélectionner,… Pour ces descriptions, je me suis beaucoup appuyée sur ce que j'ai appris entre théorie, captation de spectacle, expérimentation par le corps et écriture auprès de Romain Panassié et, comme le précise Christine Roquet :

> la pratique de la description peut permettre aux étudiants-danseurs d'affûter leur regard, à partir du moment où il s'agit de faire émerger des questions esthétiques (c'est-à-dire relatives à l'*aesthesis*, à la réception sensible de chacun), « par la découverte, l'invention, par étapes et hypothèses des faits »[27] et non d'offrir un compte rendu objectif ou "neutre" de l'œuvre. C'est un exercice délicat que de décrire une œuvre chorégraphique et, bien davantage encore de décrire le geste dansé. Michel Bernard résumait en une formule lapidaire ce processus : « Décrire c'est : percevoir, identifier, désigner »[28].[29]

---

[25] LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, *op. cit.,* p.5.
[26] Un chantier « Notations et partitions » est en cours dans le cadre de la Chaire iCiMa – Chaire d'Innovation Cirque et Marionnette, sous la coordination de Raphaèle Fleury et Cyril Thomas, porté par le Centre National des Arts du Cirque et l'Institut International de la Marionnette. Voir les traces des chantiers, [en ligne]. In *Site iCiMa*, France, [consulté le 05 janvier 2019]. Disponible sur : https://icima.hypotheses.org/notations-et-partitions.
[27] PERRIN, Julie, *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse*, éd. Les Presses du réel, Dijon, 2012, p.42.
[28] Christine Roquet référence cette citation ainsi : « Notes de la rencontre de Michel Bernard et Hubert Godard avec les étudiants du département Danse, juin 2007, université Paris 8, Saint-Denis. » ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, coll. « Recherches », éd. Centre National, Pantin, 2019, p.136.
[29] *Idem.*

Décrire un geste dansé, c'est donc être en mesure de le percevoir, de saisir le trouble qu'il provoque en nous, de le nommer en privilégiant un axe de lecture comparativement à un autre, de l'essayer parfois pour en comprendre le chemin (tout en n'ayant pas les compétences virtuoses de l'interprète), d'admettre aussi l'impossibilité absolue de la description totale (que l'angle de la caméra, le souvenir, le costume,… perturbent). Comme toute traduction, la description de gestes a la volonté ultime de l'exhaustivité, le rêve absolu de tout transmettre. Comme toute traduction aussi, du constat de l'impossible, elle propose une lecture, une approche, une subjectivité, et devient, par les choix qu'elle opère, une création à son tour, pour le texte, dans l'empreinte du spectacle lui-même.

Un corps ? Quel corps ?

Par souci de simplification, le terme le plus couramment utilisé pour désigner l'interprète, la marionnette, l'objet, la matière qui danse sera celui de corps. Néanmoins, la précision voudrait que soient banalisés davantage les termes de corporalité et corporéité, dont j'emprunte les définitions à Michel Bernard[30]. La corporalité désigne simplement le fait d'avoir un corps, envisagé comme une enveloppe fermée et autonome. Dépassant ce premier stade, il s'agirait (dans les pas de Deleuze[31], Merleau-Ponty[32], ou Ehrenzweig[33] en psychanalyse) pour Michel Bernard de penser que :

> l'acte créateur n'est pas le fait du pouvoir inhérent à un "corps" comme structure organique permanente et signifiante. Bien au contraire, un tel acte résulte du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées.[34]

En ce sens, la corporéité densifie les perspectives en renversant la notion commune de corps : envisagé comme un immense réseau de capteurs, le corps est pensé dans un aller-retour entre son intérieur et l'extérieur, transformant ce qui l'entoure tout en étant lui-même transformé. Un pied sur scène permet de faire cette expérience : par son arrivée, le sujet transforme l'espace qui n'est

---

[30] BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, coll. « Recherches », éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2001, 271p.

[31] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, coll. « Critique », éd. de Minuit, Paris, 1980, 644p. Il s'agit de la notion de rhizome : le corps est « un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations, dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile ». *Ibid.*, p.197.

[32] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, éd. Gallimard, Paris, 1964, 362p. Merleau-Ponty contourne la notion de corps pour en faire un être « à plusieurs feuillets ou à plusieurs faces » entre « latence » et « absence », *ibid.*, p.179.

[33] EHRENZWEIG, Anton, *L'Ordre cache de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. angl. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface Jean-François Lyotard, coll. « Connaissance de l'inconscience », éd. Gallimard, Paris, 1974, 366p. Chez lui, dans une perspective entre conscience et inconscience, Michel Bernard relève que « la production artistique est la déconstruction et le dévoilement de [l]a matérialité sensible instable et aléatoire » du sujet. BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap. « La corporéité dansante », *ibid.*, p.21.

[34] BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap. « La corporéité dansante », *ibid.*, p.20.

plus vide, et il est transformé à son tour par la texture du sol, la lumière des projecteurs, l'écho dans la salle, sa fatigue ce jour-là,…

Dans cette perspective, j'en déduis que le corps du danseur n'existe pas tout à fait, du moins pas de manière aussi directe que la représentation pourrait laisser se l'imaginer. Au plateau, il est la convergence et le lanceur d'images, de sensations, de textures toutes aussi éphémères et non pérennes les unes que les autres. Il est le médium de pensées, d'émotions, de directions suggérées ou demandées par le chorégraphe et qu'il a saisies à sa façon. Alors, le danseur est, par définition, impermanent, il est une matière en constante évolution et difficile à cerner. En ce sens, sa malléabilité et son caractère de passeur, d'intermédiaire, le font rejoindre le statut de la marionnette.

Par ailleurs, en entrant à son contact, la marionnette induirait donc sur les scènes de la danse une corporéité particulière, par le réseau relationnel qu'elle tisse avec le danseur : comme un partenaire de chair mais au-delà, avec ses caractéristiques propres (plastiques, imaginaires, stéréotypées, historiques, sciences-fictionnelles, chirurgicales, hybrides,…). Elle est une autre corporéité, qui amène avec elle son lot particulier de transformations, d'échanges, de transferts. À partir de la perception et de la sensation qu'elle convoque, la marionnette participe à bâtir une sensorialité qui dépasse la pensée, réveillant une part instinctive, pulsionnelle autant que poétique et de métamorphose. En précisant la définition de la corporéité (dans les pas d'Edmund Husserl) envisagée comme une trame qui sous-tend la sensorialité, Michel Bernard montre que la corporéité a créé plusieurs changements fondamentaux en déconstruisant la question d'art en soi : tout se joue dans l'artiste où « divers sens se répondent dans une polyphonie toujours renouvelée […] [,] un étrange clavier mobile, précaire et indéfinissable, sur lequel il se plaît à composer des variations inouïes »[35]. La création du danseur est donc pensée comme un voyage permanent dans la richesse des éléments qui ne cessent de le construire, de le métamorphoser.[36]

La marionnette a-t-elle un corps ?

Parler d'une marionnette qui danse implique nécessairement de s'interroger sur le médium véhiculant cette danse, à savoir son corps. Peut-on considérer que la marionnette a un corps et de

[35] BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap. « La corporéité dansante », *op. cit.*, p.22.

[36] « Bien que cette réalité d'un corps stable et connu précisément existe – puisqu'elle fonde des sciences telles que l'anatomie –, elle ne suffit pas à circonscrire le concept de corps dès lors que l'on parle de danse. La danse est une forme de déconstruction de ce que nous croyons savoir sur le corps. Elle constitue un processus de dévoilement où le corps se révèle sensible, précisément parce qu'il est vécu comme instable et aléatoire. » GUISGAND, Philippe, *Lire et écrire les danses actuelles : pratiques esthétiques, dialogiques et évolutives*, dossier d'Habilitation à Diriger des Recherches, chap.3 « Les axes de recherches », synthèse des travaux de recherches 2005-2012, p.39, [en ligne]. In *Site Danse Lille3*, France, [consulté le 16 septembre 2020]. Disponible sur : https://danse.univ-lille3.fr/data/documents/M%C3%A9moires%20Master/1973_HDR_Guisgand_Volume%201.pdf.

quelle nature serait-il ? En 1991, Brunella Eruli s'était déjà penchée sur cette question moins évidente qu'elle n'y paraît :

> Parler du corps, dans le cas de la marionnette, pourrait relever du paradoxe. Par définition, le corps de la marionnette n'existe pas : à peine ébauché, il est une forme aux contours mal définis, qui reste invisible […]. Corps aux usages d'apparat, il se cache sous des robes qui se perdent dans le nulle part – ou dans l'avant toute chose – qu'est le trou du castelet. Dans ce lieu qui n'en est pas un, la marionnette peut enfin toucher la terre, mais par le biais d'un autre corps, celui de son manipulateur.[37]

Au-delà de sa matérialité, de sa structure, de sa confection et de ses limites plastiques, ce qui fait marionnette c'est le corps du marionnettiste lui-même. La marionnette naît en lui, par son geste de sculpture autant que de mouvement au plateau. D'un bout de tissu ou d'une poignée de sable peut naître la marionnette. Sans le corps du marionnettiste et cette conviction gestuelle qui va l'animer, la marionnette n'existe pas et demeure au stade de sculpture, d'ébauche voire de tas de matériaux toujours plus improbables.

En effet, le corps de la marionnette (si tant est qu'elle en ait un) est souvent inachevé : constituée d'espaces creux, de vides, ou au contraire de pleins, elle est légère à certains endroits, lourde à d'autres, composée de contrôles ou pas du tout,… la marionnette à gaine n'a pas de corps au-delà de la tête par exemple, son vêtement est vide, son corps est la main dissimulée du marionnettiste. Parfois la marionnette est un fragment, parfois un prolongement du marionnettiste. Parfois elle est une masse de matière. Parfois encore elle est une projection, une image, une lumière. Parfois elle est juste la main du marionnettiste, sans rien, et cela suffit. Ses ressources corporelles sont inépuisables.

Alors, si la marionnette naît par le corps du marionnettiste, elle dépasse ainsi le stade de la stricte matérialité : le corps de la marionnette est d'abord une énergie, un geste, une idée. Elle se façonne autant dans l'esprit de celui qui l'anime, que dans celui qui la regarde. Pour que la marionnette existe, il faut y croire.

En conséquence, la marionnette peut naître sans corps du tout : dans le genou, dans l'épaule, sur le sable, dans les contours de l'ombre,… celui qui regarde et celui qui animent façonnent ensemble et se mettent à *voir* la marionnette.

[37] ERULI, Brunella « Ruptures d'échelle », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts,* « Des corps dans l'espace », n°4, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 4e trimestre, 1991, p.7.

Vis et boulons : construire ensemble.

Au début de mes recherches, je me suis rapidement rendue compte de l'absence criante de sources sur le sujet et, par ricochet, de l'importance de la thématique de *La Marionnette danse* dans le paysage académique. Il y avait un manque, dont le constat m'embarquait à la fois dans une quête passionnante et un cheminement à l'aveugle angoissant. Il fallait relever le défi. Quelques publications ou événements scientifiques ont attiré mon attention pour constituer les premières recherches. Dès le départ cependant, il a fallu retrousser les manches et bricoler pour reprendre l'expression de Michel Laubu[38], en composant avec un certain éparpillement des sources.

État de la recherche

Jusqu'à il y a peu, les recherches universitaires sur les arts de la marionnette proposaient des entrées historiques, dont certaines ont fait l'objet de publications. Si le rapport de la marionnette à la danse n'a pas fait l'objet d'études conséquentes, il a pu néanmoins y être abordé partiellement (danses mécaniques, ballets plastiques, perspective métaphorique,…). Didier Plassard qui a ouvert le chemin avec *L'Acteur en effigie*[39], Hélène Beauchamp avec *La Marionnette, laboratoire du théâtre*[40] et Raphaèle Fleury avec *Paul Claudel et les spectres populaires : le paradoxe du pantin*[41] inscrivent la marionnette dans les réformes théâtrales du début du XXe siècle, construisant des appuis colossaux pour quiconque s'engage sur la voie des recherches sur cet art.

Ensuite se trouvent des thèses non publiées adoptant une approche plus esthétique : Marie Garré Nicoară avec *L'espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*[42], Lise Guiot avec *Le* bunraku *et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*[43], Julie Postel avec *Présences de la marionnette*

[38] À propos de son travail : « On l'invente comme des idiots, c'est un travail d'idiot dans le très bon sens du terme, c'est-à-dire qu'on a peu de préméditation, on fait un peu les choses comme ça, comme on les sent, en tout cas comme on a envie de les bricoler. C'est du bricolage d'idiots. On avance comme ça. » LAUBU, Michel (Turak Théâtre), *Accent Marionnette* « *L'En-cyclo-pédie* à travers la Turakie : rencontre avec Michel Laubu », mené par Morgan Dussart, Le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette, Paris, 25 novembre 2017.

[39] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie : figures de l'humain artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, *op. cit.*

[40] BEAUCHAMP, Hélène, *La marionnette, laboratoire du théâtre*, *op. cit.*.

[41] FLEURY, Raphaèle, *Paul Claudel et les spectacles populaires : le paradoxe du pantin*, coll. « Études littéraires des XXe et XXIe siècles », éd. Garnier Classiques, Paris, 2012, 877p.

[42] GARRÉ NICOARĂ, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de la théâtralisation de l'imaginaire*, Thèse de doctorat, ED 473, SHS Lille-Nord de France, Equipe d'accueil Textes et Cultures (EA 4028) – Praxis et Esthétique des Arts, sous la direction d'Amos Fergombé, Université d'Artois, 2013, 696p.

[43] GUIOT, Lise, *Le* bunraku *et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, Thèse de doctorat, ED 58, Laboratoire RIRRA21, sous la direction de Didier Plassard, Université Montpellier3 Paul-Valéry, Montpellier, 18 janvier 2016, 894p.

contemporaine : figure, figuration, défiguration[44], et Shirley Niclais avec *Cit-gît la marionnette. Réifications et réanimations de l'humain sur les scènes de Tadeusz Kantor et Louise Bourgeois*[45].

Enfin se situent les travaux universitaires en danse dont le cousinage avec *La Marionnette danse* n'est pas si éloigné : Mark Lawton avec *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*[46], et Julie Gothuey avec *« L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj*[47].

Quelques incontournables pour La Marionnette danse

Une série particulière de lectures a constitué le socle de ma réflexion. D'abord l'essai d'Heinrich von Kleist *Sur le Théâtre de marionnettes*[48], à la base de toute chose dès mes recherches de Master[49]. Poétique et métaphorique, Kleist pose des questions qui continuent de traverser les artistes aujourd'hui[50] sur la quête de la grâce artistique, et sur ce que la marionnette peut apprendre à l'artiste. Si la marionnette danse tandis que le danseur-spectateur la regarde, Kleist n'aborde pas la question d'un duo ou d'une coprésence entre marionnette et danseur en scène : il érige la marionnette en modèle et non en partenaire, et il faudra attendre le début du XXe siècle pour que la question soit esthétiquement abordée et expérimentée, notamment chez Oskar Schlemmer.

L'ouvrage d'Oskar Schlemmer *Théâtre et abstraction*[51] prend logiquement la suite des explorations, sur lequel je n'ai cessé de revenir. Peut-être qu'Oskar Schlemmer est le premier artiste chez qui la marionnette danse, par la radicalité de geste, sa recherche sur le geste dansé, et ses expérimentations pour transformer la texture du corps du danseur. Schlemmer n'est pas seulement celui qui a géométrisé le geste et le corps, il a surtout cherché à unir le danseur à son

---

[44] POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, Thèse de doctorat, ED SHS 473, Laboratoire CALHISTE EA 4343, sous la direction d'Amos Fergombé, Université Polytechnique Hauts-de-France, 29 mars 2019, 617p.

[45] NICLAIS, Shirley, *Ci-gît la marionnette. Réifications et réanimations de l'humain sur les scènes de Tadeusz Kantor et Louise Bourgeois*, Thèse de doctorat en Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image, sous la direction d'Évelyne Grossman, École doctorale n°131, Laboratoire CERILAC/axe EMOI, soutenue à l'université Paris Diderot, Paris, 3 juin 2019, 502p.

[46] LAWTON, Marc, *À la recherche du geste unique, pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs*, Thèse de doctorat, ED SHS, Centre d'Étude des Arts contemporains EA 3587, sous la direction de Claude Jamain, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2012, 435p.

[47] 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, 432p.

[48] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, trad. all. Jacques Outin, éd. Mille et une Nuits, Paris, (1810), 1998, 26p.

[49] MAUBERT, Oriane, *Neville Tranter et la marionnette. Une incarnation désincarnée*, mémoire de recherches de Master, sous la direction d'Éloi Recoing, Études Théâtrales, théâtre et autres arts, Université Paris3 Sorbonne Nouvelle, juin 2013, 118p.

[50] Par exemple l'entretien Aurélien Bory et Oriane Maubert. Annexe pp.19-28..

[51] SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction. L'espace du Bauhaus*, coll. « Théâtre années vingt », trad. all., préface et notes Éric Michaud, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, 157p.

environnement : dépersonnalisé, mettant en corps le vœu d'abandon cher à Kleist, le danseur schlemmerien se mélange et se perd dans la matière marionnettique.

D'autres écrits d'artistes comme *Les mots de la matière*[52] d'Odile Duboc, *Le geste unique*[53] d'Alwin Nikolais préfacé par Marc Lawton, ou encore l'ouvrage-synthèse consacré au Théâtre du Mouvement[54] de Claire Heggen et Yves Marc (à l'interstice entre pédagogie et pratique, proposant des ressources lexicales venant des expérimentations du corps) m'ont permis de cerner un vocabulaire et des cheminements logés au-dedans des corps, par-delà les œuvres elles-mêmes. À cet endroit, la revue *Corps-Objet-Image*[55] dirigée par Renaud Herbin tient une place particulière, regroupant un vivier d'artistes et de chercheurs, chacun situé à sa façon au seuil de plusieurs arts : ensemble, ils constituent des boucles de pratiques, d'écritures, d'expérimentations autour du corps absent, masqué, fragmenté, entre présence, dissimulation et hybridation de la matière et de la chair. Je retiens particulièrement les textes d'Alix de Morant sur la matière de danse et la matière du danseur, abandonnant toute dichotomie du corps-objet[56].

Ensuite, des lectures comme « Le geste et sa perception »[57] d'Hubert Godard et sa notion de pré-mouvement, *De la création chorégraphique*[58] de Michel Bernard avec la corporéité et l'organisme, Roland Huesca avec *Danse, art et modernité. Au mépris des usages* et *La Danse des orifices*[59], et *Vu du geste*[60] de Christine Roquet ont constitué un fond terminologique méthodologique et conceptuel sur lequel je n'ai cessé de revenir.

---

[52] DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphie*, établi sous la dir. de Françoise Michel et Julie Perrin, accompagné d'un DVD (3h), éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012, 251p.
[53] NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, trad. angl., dirigé et annoté par Mark Lawton avec la collaboration de Julien Bambaggi, coll. « Linéaris », éd. Deuxième Époque, Montpellier, 2018, 240p.
[54] HEGGEN, Claire et MARC, Yves, avec la complicité de PEZIN, Patrick, *Théâtre du Mouvement*, *op. cit.*, p.560.
[55] En particulier : HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Alter : l'autre de la matière », n°2, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2016, 160p. ; et HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, 176p.
[56] DE MORANT, Alix, « Matières de danse », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Alter : l'autre de la matière », n°2, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2016, [en ligne]. In *Site Corps-Objet-Image*, France, [consulté le 08 avril 2017]. Disponible sur : http://www.corps-objet-image.com/matieresdedanse.
[57] GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », « Postface », in GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XX*e *siècle*, éd. Larousse, Paris, (1995) 2002, pp.235-241.
[58] BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, 271p.
[59] HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, coll. « Lignes d'art », éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2012, 264p. ; et *La danse des orifices : étude sur la nudité*, coll. « La vie des œuvres », éd. Jean-Michel Place, Paris, 2015, 220p.
[60] ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, coll. « Recherches », éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2019, 317p.

Se trouvent enfin des ouvrages collectifs qui interrogent les possibles du corps au plateau, dans une perspective dansée, marionnettique ou plus performative comme *Surmarionnettes et mannequins*[61], *Marionnette, corps-frontière*[62], *Pratiques performatives*[63], et *Corps, prothèses et hybridation*[64].

Ensuite, se trouve l'*Alternatives théâtrales* « Objets-danse », dirigé par Evelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani[65]. Ce précieux numéro propose une première synthèse sur le sujet, et regroupe tout à la fois Heinrich von Kleist, Oskar Schlemmer, Nicole Mossoux ou Gisèle Vienne par exemple. Il rassemble un socle de questionnements initiatiques et une pluralité de regards sur le rapport de l'objet à la danse : le caractère faillible du danseur comparativement à l'objet ; les expérimentations des avant-gardes ; le morcellement du corps ; la figure du corps-objet que le XXe siècle a construit ; la fusion des langages issus des corps et des matériaux,…

Deux revues enfin sont essentielles à des endroits différents pour cerner les enjeux de la marionnette aujourd'hui. *Puck*, d'abord, est la revue de recherche éditée par l'Institut International de la Marionnette et constitue une référence dans le domaine. Longtemps dirigée par Brunella Eruli, elle témoigne depuis les années 1980 du besoin d'une théorisation conceptuelle, historique, esthétique, dramaturgique et de la construction d'outils communs de toute une profession, en mettant en perspective des discours d'artistes et de chercheurs.

Plus professionnelle et en prise avec l'actualité, la revue trimestrielle *Manip*[66] lancée par Patrick Boutigny et déployée par Emmanuelle Castang, est éditée par l'association nationale THEMAA. Elle met en perspective tous les enjeux qui parcourent les arts de la marionnette, et dispose aussi d'une rubrique consacrée à la recherche, proposant un zoom sur des travaux en cours en France comme à l'international, donnant ainsi, au fil des numéros, une vision sur la pluralité des recherches.

---

[61] GUIDICELLI, Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, coll. « La main qui parle », co-éd. L'Entretemps/Institut International de la Marionnette, édition bilingue franco-anglaise, Montpellier, 2013, 510p.

[62] BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, coll. « Études littéraires. Corps et voix », éd. Artois Presses, Arras, 2016, 176p.

[63] FÉRAL, Josette (dir), *Pratiques Performatives, Body Remix*, coll. « Le Spectaculaire », éd. Presses Universitaires de Rennes et Presses de l'Université du Québec, Rennes, 2012, 352p.

[64] FERGOMBÉ, Amos (dir.), *Corps, prothèses et hybridation*, coll. « Arts, rites et théâtralité », éd. EME, Louvain-la-Neuve, 2014, 202p.

[65] LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives Théâtrales*, « Objet-danse », n°80, coéd. Institut International de la Marionnette et Alternatives Théâtrales, Charleville-Mézières, 2003, 88p.

[66] Tous les anciens numéros de *Manip* sont téléchargeables en ligne : https://www.themaa-marionnettes.com/ressources/manip-le-journal-de-la-marionnette/.

« Corps mouvants, corps en mouvement » : un tournant

C'est au cours de ma deuxième année de thèse, alors que je venais de bâtir l'architecture globale des trois axes *Danser comme*, *danser dans*, *danser avec*, que je tombe par hasard sur un appel à communication, véritable électrochoc, pour la Journée d'études « Corps mouvants, corps en mouvement »[67] organisée par Marie Garré Nicoară et Aurore Heidelberger à l'Université d'Artois. L'axe central initiant la journée était le suivant :

> Il s'agira de questionner le mouvement quand il est assumé à la fois par un corps vivant et un objet, un matériau, une marionnette et ce que ça produit sur la notion de corps. Qu'est-ce que la danse fait à la marionnette ? Qu'est-ce que la marionnette fait à la danse ?[68]

Je ne savais pas encore que je serai enseignante contractuelle et chercheuse associée dans cette équipe, ni que je reviendrai y communiquer souvent[69]. Pour cette fois-ci, je me suis présentée comme auditrice, heureuse de rencontrer des chercheuses qui se posaient des questions allant dans le sens de ma recherche, anxieuse de trouver là des portes déjà ouvertes lors d'une journée d'études plus ou moins "sur mon sujet". La journée a été concluante, confirmant que mes intuitions (*Danser comme, dans, avec*) étaient les bonnes, plus ou moins présentes dans trois des cinq axes annoncés[70]. Quelques communications proposaient des éclairages sur des spectacles que j'étudiais, et si la journée a été très fructueuse, elle n'a pu que lancer des pistes que ma thèse entendrait approfondir : j'ai mesuré, ce jour-là, tout le travail qu'il me restait à faire pour vraiment cerner la question. Tout n'avait évidemment pas été dit en une journée

Partout, des marionnettes qui dansent.

Le corpus de *La Marionnette danse* est volontairement vaste : l'objectif est de montrer que ce geste particulier est présent sur toutes les scènes, de manière diffuse et discrète autant qu'assumée et revendiquée, chez des danseurs, chorégraphes ou marionnettistes. Dès le départ

---

[67] GARRÉ NICOARĂ, Marie et HEIDELBERGER, Aurore, Journée d'études *Corps mouvants, corps en mouvement. Danse et animation*, Praxis et esthétique des arts, EA 4028 Textes et cultures, Université d'Artois, Arras, 20 février 2015.

[68] *Ibid.*, appel à contribution.

[69] GARRÉ NICOARĂ, Marie, FERGOMBÉ, Amos et POSTEL, Julie, *Figures plastiques, figures marionnettiques : dispositifs, corps, objets*, octobre 2017 ; GARRÉ NICOARĂ, Marie et LEMPICKI, Anne, *Tenir debout*, mai 2017 ; GARRÉ NICOARĂ, Marie et POSTEL, Julie, *Béance du corps dans les arts scéniques et visuels*, mai 2017 ; HEIDELBERGER, Aurore, LEMPICKI, Anne et ETTER, Valérie, *Représentation(s) transgénérationnelle(s) dans les créations artistiques contemporaines*, juin 2016.

[70] La marionnette comme modèle et contre-modèle ; la confrontation entre interprète et marionnette ; la réification du vivant ; les espaces marionnettiques ; l'extension de l'idée de manipulation, un regard sur les corps mus. GARRÉ NICOARĂ, Marie et HEIDELBERGER, Aurore, Journée d'études *Corps mouvants, corps en mouvement. Danse et animation*, introduction, *ibid.*

donc, le projet d'écriture s'est concentré sur un nombre important de spectacles, qui aurait pu augmenter encore et encore, apportant la preuve de la nécessité de nommer ces phénomènes tant ils peuplent les scènes.

Le choix du corpus vient d'abord de rencontres émotionnelles entre une spectatrice et des œuvres. Il y a des chocs qui ne s'expliquent pas, des envies et des intuitions qui nous poussent dans une direction en particulier. Ensuite, j'ai inclus, au fil de mes avancées, des œuvres que mon expérience de spectatrice ne connaissait pas alors. Certaines ont également été choisies suivant leur succès auprès du public ou leur reconnaissance via les institutions. D'autres, peu connues du grand public, méritaient à mon sens d'être mises en lumière. Comme *La Marionnette danse* est un puits sans fond, il y a forcément des manques et des oublis dans le corpus. D'autres spectacles ont aussi dû être écartés, par cohérence ou redondance avec d'autres œuvres déjà sélectionnées. Le classique des uns n'est pas toujours celui des autres[71] : il a fallu faire des choix, douloureux et cornéliens parfois, de pertinence comme de subjectivité, afin d'établir un corpus aussi cohérent que possible, au service de la pensée que ce travail souhaite développer. Aussi, je prie le lecteur de bien vouloir excuser les éventuelles absences à ce qu'il aurait jugé comme incontournable.

Les artistes du corpus ne sont pas que des artistes transdisciplinaires (entre les disciplines) ou transversaux (comme s'ils étaient déjà un peu "de travers") : ils ont, à un moment donné de leur carrière, pour un temps long ou anecdotique, une pratique du geste marionnettique. Ils tracent des autoroutes ou de furtifs sentiers entre les frontières, vers un autre langage.

Si la marionnette qui danse a depuis longtemps envahi la scène (au moins depuis l'époque symboliste), le corpus rassemble essentiellement des œuvres allant des années 1980 à nos jours. En effet, sous l'égide d'Oskar Schlemmer et des avant-gardes, puis à la suite de la danse moderne, des recherches d'Alwin Nikolais, ou d'Étienne Decroux, la danse contemporaine a saisi pleinement la rencontre avec l'objet et la matière et, en observant les programmations des théâtres et festivals, on constate une nette accélération des créations intitulées « marionnette, danse ». Cependant, il convient de souligner que, souvent, ces spectacles-là ont été source de déception au niveau des éléments d'études qu'ils auraient pu fournir. Finalement, il a été plus profitable de s'éloigner des normes instaurées par les programmations, pour aller chercher du côté des spectacles à la marge, au seuil des arts et dont les descriptions préalables n'ont fait qu'interroger et susciter la curiosité de la chercheuse. Une liberté qu'il convenait de prendre dès le

[71] CALVINO, Italo, *Pourquoi lire les classiques ?*, trad. ita. Jean-Paul Manganaro et Christophe Mileschi, coll. « Folio », éd. Gallimard, Paris, 2018, 416p. ; PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, coll. « U », éd. Armand Colin, Paris, 2016, 448p.

départ afin de s'offrir le luxe du flou, de l'incertain et du non-déterminé dont ce langage avait besoin pour être repéré.

Le présent corpus entend donc dépasser un possible effet de mode autant qu'une trop grande tendance à la catégorisation, pour relever surtout les gestes proposant non pas une juxtaposition de disciplines mais une réelle recherche dans le déploiement de ce geste particulier.

Suivant la structure de la thèse, le corpus d'études se compose ainsi :

Pour la Partie 1 Danser comme *:*

Coppélia d'Arthur Saint-Léon, Jean-Jacques Grandville, *Petrouchka* de Michel Fokine, *Duo* de Hiroaki Umeda, *Fais-moi mâle* de La Mue/tte, *Robot, l'amour éternel* de Kaori Ito, *Pinocchio(live)* d'Alice Laloy, *Woyzeck* de Josef Nadj, *Crowd* de Gisèle Vienne, *May B* de Maguy Marin, *The great tamer* de Dimitris Papaioannou, *Conversation avec un jeune homme* de Gare Centrale, *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, *Petit Psaume du matin* de Josef Nadj et Dominique Mercy, *Double exposure* de WHS et Sungsoo Ahn pick-up group, *In Memoriam* de Sidi Larbi Cherkaoui, Alwin Nikolaïs, *Shazam !* de Philippe Decouflé, *Boléro* de Maurice Béjart, *Madame Butterfly* de Robert Wilson, *Self Unfinished* de Xavier Leroy, *Terrain Vague* de Mourad Merzouki, *Kiss and cry* de Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael

Pour la Partie 2 Danser dans *:*

Loïe Fuller, *Le Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer, *Parade* de Léonide Massine, *May B*, *Cendrillon* et *Groosland* de Maguy Marin, *Lost in burqa* d'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, *L'Orée des visages* et *Squid* de Pseudonymo, *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló

Pour la Partie 3 Danser avec *:*

Twin Houses de Mossoux-Bonté, *Bastard !* et *Angel* de Duda Paiva, *Hakanaï* d'Adrien M et Claire B, *Axis Mundi* d'Omproduck, *La Vieille et la Bête* et *Queue de Poissonne* d'Ilka Schönbein et Laurie Cannac, *Sans Objet* d'Aurélien Bory, *Transports exceptionnels. Duo pour un danseur et une pelleteuse* de Dominique Boivin, *La Vie des formes* de Renaud Herbin et Célia Houdart, *At the still point of the turning wolrd* de Renaud Herbin, *L'après-midi d'un foehn, version 1* de Phia Ménard

Le tissage entre ces œuvres à la pluralité esthétique certaine permet de révéler un élément fondamental : au-delà de l'accumulation d'études de cas et aussi d'une obsession à voir des

marionnettes qui dansent un peu partout, ces œuvres ainsi regroupées résonnent les unes contre les autres, se répondent, se complètent, et marquent un degré « zéro » commun au sens de nivellement (pour reprendre le mot de Kantor[72]) dans lequel le théâtre de marionnettes et le geste dansé seraient intimement liés, voire indissociables dans les pratiques. Chacun participe toujours – frontalement ou implicitement – à nourrir l'autre, des rochers d'Anna Halprin aux sculptures de Rodin, de la main en l'air du marionnettiste de gaine décalant son poids, aux corps de danseurs révélés ou dissimulés par des tissus, emballages, objets,…

Les mots « danse » ou « marionnette » ne sont pas toujours utilisés par ces artistes, voire sont exclus de leurs vocabulaires de création, et au fond peu importe : de la division entre les disciplines, il n'en a finalement jamais été question. Ce sont nos « épaves », nos « traces », « rencontres », « accidents »[73] qui font œuvre : ce que nous sommes nous façonne et nous meut. La marionnette est d'abord du geste avant même l'arrivée de la parole ou de la narration ; la danse est nourrie en permanence d'images, de forces, de textures, qui contribuent à rendre le corps aussi disponible que possible, libre, comme une marionnette, débarrassant finalement celle-ci de toute connotation péjorative si ancrée, encore, dans la langue.

Le terme d'interprète a été privilégié, souvent à défaut d'avoir trouvé un mot plus précis pour décrire les phénomènes observés. Parfois selon les besoins, j'utilise marionnettiste, danseur ou acteur. J'espère que le lecteur saura trouver dans ce vocabulaire pluriel un chemin simple pour comprendre qu'il s'agit à chaque fois de désigner l'artiste au plateau, celui qui fait, celui qui porte cette marionnette qui danse. Parler toujours d'acteur n'est pas satisfaisant : ce travail n'est pas des deux pieds dans le théâtre et le texte. Parler toujours de danseur non plus : certains marionnettistes seraient étonnés d'être nommés danseurs, bien qu'ils dansent d'une certaine façon… Enfin, désigner ces artistes d'horizons si différents comme marionnettistes serait une simplification évidente pour ce sujet, nécessaire peut-être pour les arts de la marionnette, mais inexacte encore pour les artistes concernés. Certains chorégraphes n'ont rien de marionnettistes et seraient tout surpris d'être désignés comme tels. Si j'ai regroupé toutes ces œuvres pour bâtir le corpus de cette thèse, c'est que j'y ai trouvé d'une façon ou d'une autre de la marionnette qui danse. Parfois, la marionnette est apparue aux chorégraphes pendant nos discussions : elle n'était pas présente au départ. Parfois, la marionnette était là mais non nommée : comme une puissance convoquée, sourde et obscure qui motive le geste artistique, mais pas sur le devant de la scène ou dans le vocabulaire des répétitions.

---

[72] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, chap. « Le théâtre zéro », textes réunis et présentés par Denis Bablet, éd. L'Âge d'homme, Lausanne, (1977) 2000, pp.83-84.
[73] *Ibid.*, p.84.

Donc, interprète. Cela dit, comme le souligne Christine Roquet qui se pose cette question pour le geste dansé, l'interprète est étymologiquement insatisfaisant :

> *Inter-prètes* sous-entend en effet que l'interprète se trouve entre (*inter*) l'œuvre et celui qui la reçoit. Le mouvement qu'il "interprète" existerait donc ailleurs que dans son déroulement même.[74]

Dans l'usage théâtral, l'interprète suggère le rôle, le texte, le jeu. Il faudra en sortir pour *La Marionnette danse* : si des trames narratives sont présentes dans certains spectacles du corpus, le rôle peut être absent, absorbé par les corps dont les limites entre chair et matière se confondent souvent. Rôle et jeu sous-entendent une distance de l'interprète par rapport à lui-même, ce dont il ne sera pas nécessairement question. Peut-être que *La Marionnette danse* nous conduira à repenser la place du geste dans le spectacle, son honnêteté, son immédiateté, sa justesse, sa nécessité : fugace, éphémère, évanescente. C'est le geste, et non plus le rôle, qui est au centre des explorations, placé en référent pour l'interprète : que voit-on, que ressent-on, pourquoi voit-on une marionnette qui danse, comment une marionnette pourrait danser,… ?

Cela dit, l'interprète est le passeur : il est à la croisée entre la scène et la salle, entre la pensée artistique et sa réception. Il est ce par quoi l'œuvre fait corps. En ce sens, il se rapproche de la marionnette, intermédiaire entre les vivants et les morts sur la scène. L'interprète est aussi celui qui intériorise l'œuvre, l'absorbe, la diffuse en lui, pour la traduire en langage lisible – le corps – pour le spectateur. Donc, l'interprète est un traducteur : il réécrit, il recrée à sa façon. « Le travail de l'interprète n'est pas tant de transposer un signe gestuel préécrit que de se l'approprier, de *l'incorporer*. »[75] L'interprète n'est pas un exécutant mais un lieu, corps, esprit à la source de la création. L'œuvre s'en retrouve irrémédiablement changée dès lors qu'elle passe par lui. Ainsi l'interprète serait, à moindre mal, satisfaisant pour désigner les artistes vivants des scènes du corpus.

L'interprète, comme le dit Christine Roquet[76], conviendrait aussi au spectateur qui reçoit et fait sienne l'œuvre. Certes oui : la danse de la marionnette observée dans cette thèse est aussi mentale, ne l'oublions pas. Qu'est-ce qui fait, au fond de nous, que nous voyons une marionnette qui danse alors qu'il s'agit des danseurs de Dimitris Papaioannou ? Pourquoi *Woyzeck* de Josef Nadj crée-t-il le sentiment que les danseurs tendent vers des pantins en mouvement ? Que se passe-t-il dans notre cerveau ? Le spectateur, aussi, est interprète. Parce qu'il est créatif d'une part, et parce qu'il reçoit la réécriture de l'interprète en scène, d'autre part. Les deux interprètes se rencontrent. Et dans ce corpus hétéroclite, on y voit de la marionnette aussi parce qu'on a envie d'en voir,

---

[74] ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, « Introduction », *op. cit.*, p.13.
[75] *Idem.*
[76] *Ibid.*, p.14.

attentifs aux signes marionnettiques que notre imaginaire a bâti au fil des années et qu'en retour, l'interprète-artiste nous donne à voir. « Toute écriture chorégraphique d'un spectacle est toujours réécrite non par le jeu de l'interprétation seule, mais par celui du simple exercice de la perception du spectateur »[77]. Pour éviter la confusion cependant, tenons-nous à cette limite que le spectateur sera désigné comme tel.

Repérer, nommer, construire un geste de marionnette : propositions et méthode.

Entrer dans la danse : le geste à la loupe

Paul Valéry affirmait déjà :

> Il est vrai […] qu'une chose est plus instructive encore : c'est l'étonnante *inexactitude probable* de l'observation immédiate, le faux qui est l'œuvre de nos yeux. *Observer*, c'est, pour la plus grande part, imaginer ce que l'on s'attend à voir.[78]

Afin d'identifier clairement pour le lecteur ce que je nomme « un geste de marionnette », « une marionnette dansante », « une marionnettisation du corps »…, des descriptions de geste ont été incluses dans le texte. Elles permettent de donner à lire le geste et de chercher à comprendre son fonctionnement au plus près possible.

Ces descriptions de geste ont été pensées sous la houlette de Daniel Arasse et son étude du détail[79]. Comme l'historien d'art, ces détails gestuels (souvent présentés sur de nombreuses pages) manifestent mon souci de chercheuse face à l'œuvre que constitue cette marionnette qui danse : pour bien voir, bien comprendre, il faut regarder de près, se perdre dedans, créer une intimité avec l'œuvre, s'attarder sur ce qui nous étonne et peut pourtant passer pour anecdotique ou furtif. Mettre en relief un détail permet de souligner son importance et son originalité, interrogeant ainsi l'œuvre entière en proposant une nouvelle porte d'entrée. Le geste détaillé se fera le lieu de l'expérience. Que soulève alors la description de geste ? Le détail révélé offre-t-il un éclairage, une réponse sur l'intention de l'artiste ? Ou au contraire peut-il « ne pas avoir été fait »[80], inventé par le spectateur qui reçoit l'œuvre et dont la sensibilité fait des recoupements ? Mais, s'il est présent, peut-il vraiment être uniquement de l'imagination de celui qui regarde ? Probablement pas, et son analyse viendrait proposer des éclaircissements inconscients sur la

[77] BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap.3 « Les processus de réception et de mémorisation », *op. cit.*, p.213.
[78] VALÉRY, Paul, *Degas, Danse, Dessin*, coll. « Folio Essais », éd. Gallimard, Paris, (1938, 1965 avec illustrations, 1998) 2013, p.21.
[79] ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, coll. « Champs arts », éd. Flammarion, Paris, (1992) 2019, 464p.
[80] *Ibid.*, p.7.

démarche de l'artiste. Comme André Chastel le souligne, « le détail est singulier alerte et déclenche »[81] le chercheur.

Méthodologiquement, il s'agit donc d'accorder à chaque partie ou sous-partie une place privilégiée pour le paysage conceptuel existant, puis le nouveau concept proposé, et l'exemple venant apporter la preuve de ce qui a été annoncé. Parfois l'exemple précède l'analyse en trouvant son ancrage d'abord dans l'observation, mais le cheminement reste le même. Les descriptions de geste font donc office d'exemple, venant mettre sous l'œil du lecteur (qui peut connaître ou non les œuvres étudiées) le phénomène observé, attirant ainsi son attention. À l'évidence, ces descriptions de geste sont non-exhaustives et relativement subjectives : d'abord parce qu'il aurait été impossible et fastidieux (voire inutile) de décrire chaque spectacle entièrement. Ensuite parce que certains spectacles n'ont par exemple qu'un court passage qui concerne la thématique de la thèse. Enfin parce que ces exemples sont issus d'un repérage subjectif, d'une rencontre forte et marquante avec une œuvre. Ils racontent et témoignent avant tout de chocs émotionnels de spectatrice face à une œuvre bouleversante, une émotion qui, probablement, constitue le point de départ énergétique de toute recherche.

S'il y a une certaine pesanteur à lire ces descriptions parfois longues et anatomiques, elles sont là surtout pour l'exercice scientifique afin d'apporter la preuve de ce geste de marionnette, et j'espère aussi que certains lecteurs plus *afficionados* des roulades au sol prendront plaisir à les expérimenter par eux-mêmes. Par précaution, précisons que ces descriptions de geste constituent des interprétations, un regard spécifique, des hypothèses, ayant alors la modestie de l'erreur et ne souhaitant pas enfermer le geste dans une supposée vérité de l'écrit.

Pour les écrire, il m'a fallu la plupart du temps travailler à partir de captations. Toutefois, ces objets filmés sont d'inégale qualité, et proposent souvent un parti-pris qui peut occulter une partie de la scène, produisant une description de geste incomplète. Enfin, notamment pour les parties 2 et 3 (*Danser dans* et *Danser avec*), si je peux comprendre par ma propre pratique les mécanismes qui sont en jeu, la captation ne révèle pas tout : le danseur peut avoir une partie de son corps en contrôle de la marionnette, voire être complètement sous un amas de matière et disparaître de ma vue. Alors parfois, avec la modestie d'un corps qui n'est pas celui d'une professionnelle, j'ai essayé par moi-même, pour tenter de comprendre. Quand cela a été possible, j'ai affiné ces descriptions directement avec les artistes. Sinon, j'ai formulé des hypothèses insatisfaisantes qui entendent soutenir l'exercice et la tentative. Une difficulté est alors arrivée : comment considérer la partie dissimulée du corps s'il y en a une, notamment dans la partie 3

[81] CHASTEL, André, *Fables, Formes, Figures*, tome.1, coll. « Idées et recherches », éd. Flammarion, Paris, 1978, p.15, repris in ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, *op. cit.*, p.9.

(*Danser avec*) où le danseur est aux côtés de sa marionnette et la manipule ? Est-ce une partie du corps strictement manipulatrice et technique ou peut-on la considérer comme une *infra-danse*, une danse interne, invisible au spectateur, dès lors que les corps entiers (marionnette et marionnettiste) sont considérés comme dansés ? Enfin, certains spectacles sont fondés partiellement sur des improvisations, avec nécessairement des variations d'un soir à l'autre. Par simplicité pour l'étude, j'ai fondé ces passages selon un double regard, appuyée sur la captation d'une part, et sur mon souvenir de la pièce d'autre part.

Ces descriptions sont la plupart du temps encadrées au début et à la fin par un astérisque central, afin d'en marquer les limites pour le lecteur, et de détacher ces passages de l'ensemble du texte.

Paroles d'artistes

Une série d'entretiens a été réalisée, comme un matériau de première main pour penser. Écouter les artistes m'a paru essentiel et évident : en travaillant sur un corpus contemporain, il s'agit là d'une richesse absolue, unique, mouvante, dont il ne fallait pas se priver. Bien sûr, ces entretiens sont à considérer avec précaution : ils correspondent à un temps donné, à une pensée livrée dans son immédiateté, et ils n'ont donc pas vocation à proposer une conceptualisation, voire une vérité absolue.

Ces entretiens ont été menés de manière semi-directive : après un premier contact (par mail, à la sortie d'une représentation, au bar d'un festival,…) au cours duquel je présentais ma thèse, ses enjeux et indiquais la ou les pièces qui me semblaient pertinentes, nous prenions rendez-vous. Je préparais quelques questions (quatre ou cinq, jamais plus). Une ou deux fois peut-être l'artiste m'a demandé d'avoir les questions à l'avance. Sinon, nous débutions l'entretien en se fixant un temps (qui débordait, toujours), et le plus souvent l'entretien a pris rapidement la tournure d'une discussion. C'est cet échange qui me paraissait le plus intéressant. Parfois je réorientais la discussion vers les questions que j'avais préparées. Parfois, je prenais aussi les surprises que cet entretien me réservait. À chaque fois, ce fut un moment sublime d'échanges, d'écoute, d'interaction. Souvent, nous nous sommes compris. Parfois, il fallait une heure pour que la parole délaisse sa pudeur. Parfois aussi, nous avons fait un deuxième entretien informel. Et le plus souvent, nous avons gardé contact et trouvé des moyens de prolonger, d'une façon ou d'une autre, la réflexion.

Le chemin à parcourir.

Une proposition de construction

La Marionnette danse est divisée en trois sections principales : *Danser comme*, *Danser dans* et *Danser avec*.

Danser comme : le danseur est présent au plateau, la marionnette en tant qu'objet plastique est absente mais constitue un vivier d'imaginations qui aide à composer le geste. De cette influence de la marionnette sur le geste dansé, nous dégagerons ce que je nomme les trois niveaux de la marionnettisation du corps : un geste d'imitation, un geste de réorganisation et de disponibilité, et un geste *ex-centrique*.

Danser dans : le danseur est présent au plateau mais invisibilisé par la marionnette. C'est l'omniprésence de la matière qui sera au centre des explorations, rapprochant le geste dansé de la technique de la marionnette habitée. D'un rapport de force à un rapport d'intimité, danseur et matière dialoguent. Deux types de *danser dans* seront portés à l'étude : le costume-carcan dont l'architecture reconsidère le corps et la matière (chanvre, argile,…) dont la brutalité ramène le corps du danseur à son organicité.

Danser avec : le danseur et la marionnette sont deux présences conjointes au plateau, dans un rapport d'équité. Trois concepts seront alors développés : la reconsidération du duo si présent en danse, la redéfinition de la marionnette portée comme espace de réception pour le danseur, et la constitution d'un nouvel organisme issu de cette rencontre entre chair et matière.

L'architecture de la thèse est construite en entonnoir. De prime abord, ce déroulé peut sembler incongru, en débutant cette étude par le *Danser comme*, dans lequel la marionnette est absente. Si la thèse ne s'inscrit pas dans une perspective historique, cette architecture témoigne d'une progression, menant au constat suivant : cette danse de la marionnette s'est d'abord construite sur une rencontre, puis une mise en relation entre amour, désamour, rejet et fusion. D'abord, les danseurs ont imité les marionnettes, les marionnettes ont moqué les danseurs (*Danser comme*). Puis, sans vraiment nommer la présence sous-jacente et influente de la marionnette, les danseurs ont utilisé des costumes, des carcans, des fils, des contraintes, des machines (*Danser dans, contre, tout contre*). À partir des années 1970 et de la période dite de la sortie du castelet où les marionnettistes apparaissent aux côtés de leurs marionnettes au plateau, arrive la rencontre physique (*Danser avec*). Deux corporéités différentes se font face sur scène. La rencontre a déjà eu lieu. L'enjeu est désormais le produit de cette rencontre : une fois le dialogue,

les premières syllabes, les premiers gestes entamés vers l'Autre, si différent, que se passe-t-il ? Quelles formes, quels langages viennent bouleverser la représentation et le spectateur ?

Aujourd'hui, ces trois paradigmes *Danser comme*, *dans* et *avec*, sont à l'exercice sur les scènes contemporaines, et assez facilement repérables. Si cette thèse conserve avant tout une perspective esthétique, il s'agira de proposer pour chacun une courte contextualisation, revenant sur les spectacles qui l'ont fondée autant que sur les repérages actuels, comme de petites histoires dans la grande l'Histoire. Écrire une partie uniquement historique aurait eu un caractère relativement artificiel : l'enjeu est esthétique car ces trois paradigmes, au fil des générations, se croisent, se rencontrent, se tournent le dos. Ils naviguent sur la scène et mettent à l'épreuve la représentation et l'imaginaire du spectateur, posant là une référence, là une tentative de renouvellement, là un fondement bien huilé et tant attendu.

À travers le repérage artistique que constitue le corpus, on observe alors un pas de côté de la marionnette qui serait celui, aussi, de la danse, en parallèle des créations actuelles, ouvrant ainsi le champ des possibles vers la création d'un troisième langage[82]. Ni tout à fait de la danse, ni pour autant de la marionnette, il s'agit ici, en sortant de cette désignation uniquement par la négative, d'apporter un éclairage sur une forme autre qui n'appartiendrait qu'à elle-même et qui, discrètement, de manière diffuse, parvient secrètement à s'épanouir. Sans créer de choc artistique ni de révolution du spectacle vivant, la marionnette et la danse reliées l'une à l'autre, subrepticement et en toute modestie, se faufilent conjointement et, progressivement, trouvent une place pour leur geste propre. Ainsi, peut-être que les *Danser comme*, *Danser dans* et *Danser avec* étaient-ils déjà présents dans les lignes obscures de la *Surmarionnette* de Craig, les métaphores de Kleist, les tracés d'Oskar Schlemmer.

Mais pourquoi ?

Enfin, que signifie dans le paysage universitaire de mener, par le biais d'une thèse de doctorat, une réflexion scientifique sur les arts de la marionnette ? Faisant durablement écho aux travaux universitaires ayant précédés cette recherche (de Didier Plassard à Julie Sermon, en passant par Raphaèle Fleury, Marie Garré Nicoară, Lise Guiot,…), il s'agit d'inscrire ce présent travail dans une généalogie de la recherche universitaire sur les arts de la marionnette, dont les acquis scientifiques, les découvertes et les hypothèses constituent à la fois un solide terreau scientifique et un espace d'ébullition et de renouveau permanent. Une énergie collective qui, pour autant, apparaît encore à la marge des études sur le Spectacle Vivant.

[82] MAUBERT, Oriane, « Marionnette et danse : vers un troisième langage », in CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, Le Journal de la Marionnette*, n°51, juillet-août-septembre 2017, pp.15-19.

> Aujourd'hui, le temps de la légitimation de ces pratiques est révolu. La pertinence des arts de la marionnette dans le paysage des écritures contemporaines est acquise. Elle se fonde sur leur ouverture à d'autres modes de pensées, d'autres processus de création et d'autres esthétiques. Elle tient à leurs remarquables porosités. Geste de l'intermédiation, l'usage de la marionnette, de l'objet ou de la matière induit en effet un glissement continu entre les corps, les images, l'espace, le son et le texte.[83]

Si les paroles de Renaud Herbin sonnent comme un cri du cœur et témoignent d'un courage et d'une légitimation forte de cet art souvent délaissé par le passé, elles semblent toutefois encore à relativiser concernant la recherche universitaire, donnant peut-être du sens à cet endroit et de la pertinence à l'exploration de tels travaux. En participant à différentes activités de recherches lors de ces années de doctorat (résidence de recherches collectives ou solitaires, publications et comités de lecture, colloques, animation d'une plateforme collaborative des doctorants internationaux de la marionnette,…), un constat s'impose : celui de la vigueur, de l'énergie et de la précision des recherches autour de la marionnette, autant que leur fragilité et leur rareté demeurantes.

Les marionnettistes sont là. Aux compétences multiples, aux imaginaires si variés d'une création à l'autre que peut-être, si le poids des mots et leur précision sont fondamentaux pour l'ouverture des sens, les certitudes et querelles sur le cloisonnement des techniques et des savoirs-faires sont aujourd'hui obsolètes et appartiennent aux combats d'autrefois. Les chercheurs sont là. Trop peu nombreux encore, ils entretiennent souvent un rapport de proximité entre réflexion scientifique, spectacles et paroles d'artistes, mouillant la chemise, souvent seul chercheur communicant sur les arts de la marionnette dans les colloques ou les publications.

Dans une recherche permanente d'actualité et de dialogue avec une profession multiple autant que fragile par son économie et ses formes créatrices touchant à l'ensemble des arts (cirque, danse, arts plastiques, écriture, vidéo, *mapping*…), mener une recherche sur les arts de la marionnette apparaît alors comme un acte militant par la mise en valeur scientifique d'une profession qui tend aujourd'hui à acquérir une noblesse artistique et intellectuelle d'une valeur équivalente aux autres arts de la scène. Le dialogue avec le milieu professionnel, via les compagnies, l'association THEMAA[84], l'UNIMA[85]ou l'Institut International de la Marionnette, participe à renforcer l'attrait des arts de la marionnette et la précision des enjeux scientifiques en prise directe avec l'actualité artistique et ses évolutions. Plus qu'un lieu de création, le travail effectué par les artistes devient ainsi pour la chercheuse, non plus un strict objet d'études, mais bien un lieu de production théorique et scientifique, et de création des savoirs.

---

[83] HERBIN, Renaud (dir.), revue *Corps-Objet-Image n°2*, « Alter : l'autre de la matière », édito, *op. cit.*, p.2.
[84] Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés. Située à Paris, son objet principal est de fédérer la profession des arts de la marionnette sur l'ensemble du territoire français.
[85] Union Internationale des Marionnettistes.

Aborder le monde comme s'il venait d'être créé […] partir de l'élémentaire […] pour que faire un pas soit une aventure dans l'inconnu de ce nouveau monde, comme le fait de lever le bras ou de bouger un doigt. Dans ce monde des apparences, cette seconde réalité où tout est baigné dans une aura magique, il faut à la fois craindre et respecter chaque mouvement.[86]

[86] SCHLEMMER, Oskar, cité in BUFANO, Ariel, « Esprit froid et corps chaud : les marionnettes ont toujours raison », trad. esp. Hans Hartje, in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Des corps dans l'espace », *op. cit.*, p.43.

© Polina Borisova

PARTIE I.

MARIONNETTISER LE CORPS DU DANSEUR : SI LA MARIONNETTE S'ABSENTE

Danser comme.

INTRODUCTION

Enjeux du *Danser comme* – l'impact de la marionnette

Danser comme part d'une observation simple : dans certains spectacles chorégraphiques, pourquoi le spectateur peut-il « ressentir une marionnette » alors même que celle-ci est absente en scène ? Il ne s'agit pas d'envisager le danseur comme un pantin, mais de saisir ce qui, intuitivement, nous frappe comme jeu d'influences et de permutations entre ces deux arts pour composer le geste chorégraphique. Il s'agit donc de partir à la recherche des traces de la marionnette dans le corps, alors même que celle-ci s'est absentée. Quelles empreintes ? Quels fragments ? Quels signes avons-nous de son passage au milieu des corps des danseurs ?

Si la marionnette est pensée, façonnée et mue par le marionnettiste, *Danser comme* interroge la façon dont elle est utilisée comme ressource d'imaginaire pour les chorégraphies dès le XIXe siècle. Selon les besoins et les procédés utilisés par les artistes, elle évolue ensuite et se prolonge par des échos marqués sur le XXe et le XXIe siècles, venant secouer et alimenter l'imaginaire du chorégraphe et du danseur. Dépassant la primauté traditionnellement accordée à l'humain en scène, le modèle marionnettique influence l'imaginaire chorégraphique, interrogeant le geste vers une sortie de l'anthropocentrisme pour la représentation spectaculaire : danseurs, objets, matières… participent d'un même jeu d'influences pour créer le geste.

Danser comme définit la marionnette comme moteur de la chorégraphie pour le danseur. Tandis que la marionnette n'est pas nécessairement présente sur scène en tant qu'objet – une proposition plastique singulière destinée au spectaculaire –, elle est convoquée comme source d'influence par le chorégraphe et le danseur, permettant de penser le geste autrement. Le danseur est ainsi poussé à sortir de ses chemins chorégraphiques habituels pour appuyer son imaginaire sur les marionnettes, qu'elles soient anthropomorphes, animales, matières, abstraites, géométriques, numériques…

Danser comme observe comment, dans le projet du chorégraphe, le modèle marionnettique vient ouvrir le geste du danseur, autant qu'il interroge sa position centrale sur scène. Comment une construction non-vivante met-elle au travail la chair, le mouvement, le danseur ? Comment la marionnette interroge-t-elle autant l'individu que son rapport aux autres, aux choses ? Comment aide-t-elle aussi à porter un regard sur la façon dont l'humain chosifie les corps vivants qui l'entoure, les Autres, les étrangers, ceux qui ne sont pas lui et sur lesquels il envisage d'avoir une emprise ?

Le XIXe siècle est celui de la démultiplication des théâtres de marionnettes et de leurs ancrages régionaux. Pourtant après 1880, coincé par le déploiement de l'offre du théâtre d'acteurs (vaudevilles, cafés-chantants…), le théâtre de marionnettes développe pour subsister un théâtre éducatif plus policé, centré sur l'enfance. Ainsi marginalisée, la marionnette perd du terrain, tandis que, paradoxalement, elle en gagne à la même époque chez les Symbolistes qui dans leurs réflexions la réinsèrent du côté du théâtre d'acteurs. Certains tentent de :

> faire entrer la marionnette au cœur des pratiques d'un théâtre savant, d'un théâtre de recherche, aussi bien sur la scène que sur les pages des pièces qu'ils écrivent. Il se crée alors un véritable mouvement, une série d'expérimentations autour de la marionnette au théâtre […].[87]

Qu'en est-il alors de la danse et de la marionnette ? Si ce frottement n'a que peu été étudié, il marque un changement d'importance en filigrane dans les esthétiques chorégraphiques qui se développent au début du XXe siècle jusqu'aux prémices de la sortie des marionnettistes du castelet dès les années 1950. Les années 1970-1980 sont celles d'une rencontre décisive entre chorégraphes et marionnettistes, marquant durablement les esthétiques et les préhensions des corps et des objets.

Pourquoi et comment le modèle marionnettique rencontre-t-il les chorégraphes ? Comment exerce-t-il une influence sur les créations chorégraphiques de toute une époque, au tournant des XIXe et XXe siècles, dont des répliques sismiques nous sont parvenues aujourd'hui, et dont on en trouve des traces, très visibles dès lors qu'on y prête attention, dans les créations contemporaines de la seconde moitié du XXe siècle et du début du XXIe ? C'est ce qu'entend mettre en lumière le *Danser comme*.

Alors que la marionnette en tant qu'objet, construction sculpturale, fabrication que l'on peut aisément rattacher aux arts plastiques, est absente de la scène, pourquoi a-t-on le sentiment qu'il reste « quelque chose » de la marionnette ? Et si la marionnette est présente quelque part sur scène sans être animée ou simplement mise en mouvement, pourquoi voit-on son impact sur les corps dansants qui partagent la scène avec elle ? L'objet marionnette agit autant dans le champ sémiotique (le rapport que l'on entretient avec la représentation et ses systèmes signifiants) du danseur que dans celui du spectateur. *Danser comme* interroge la façon dont l'objet marionnette et les références qu'il véhicule agissent sur l'individu (celui qui crée autant que celui qui observe). Clichés, attentes, caricature, grotesque, parodie, rouages, articulations… baignent un imaginaire occidental, autant qu'une « inquiétante étrangeté », un caractère gémellaire déstabilisant, une réification du vivant. Une marionnette étant « autant un objet réel, ancré historiquement dans des

[87] BEAUCHAMP, Hélène, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, « Introduction », *op. cit.*, p.11.

pratiques, que le fruit de la projection de celui qui la regarde »[88], elle crée, par cet aller-retour entre le danseur et le spectateur, un imaginaire commun et implicite qui nourrit la représentation et sa réception.

Ainsi, le modèle que constitue la marionnette atteint, contamine et marque le corps. Mais si la marionnette est absente de la scène ? Je privilégierai le terme de marionnettisation afin de tenter de définir ce geste de superposition, en calque et en influences, de la marionnette sur le danseur. Au-delà du risque cliché du danseur-marionnette souligné déjà par Jean-Georges Noverre ; passée la question de l'imitation (faire le pantin sur scène, jouer avec ses articulations et ses yeux-porcelaine) associée au faste grandiose de ce qui fait théâtre dans *Petrouchka* par exemple ; quels ravages, quels bouleversements, quelles avancées la marionnette crée-t-elle sur le corps qui danse ? Où nourrit-elle la chorégraphie du XXe siècle puis du XXIe siècle ? Comment la retrouve-t-on dans les corps tordus de *MayB*[89], les jambes autonomes de *Nouvelles Pièces courtes*[90], le fluide désossé des mains hip-hop de *Terrain vague*[91] ?

Prémices pour cerner la marionnettisation du corps

« Le danseur est marionnettisé » ou « le danseur marionnettise son partenaire » peut-on entendre à la fin de spectacles au gré des discussions entre spectateurs, chercheurs, interprètes. Qu'entendons-nous ? À l'évidence, la marionnettisation, par ce flou dans la langue, dépasse le constat simple de l'imitation du pantin par le danseur.

La « marionnettisation du corps » désigne à la fois la représentation par le geste et l'interprétation de l'artiste, selon deux modalités de lecture : l'une de surface (le résultat du geste que le spectateur appréhende), l'autre interne (ce que l'interprète met en branle). Elle se déploie en trois niveaux allant vers une complexification, sur lesquels il conviendra de revenir durant tout le *Danser comme* au travers du corpus d'étude :

---

[88] BEAUCHAMP, Hélène, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, *op. cit.*, p.13.

[89] MARIN, Maguy, *MayB*, chorégraphie Maguy Marin, musiques originales Franz Schubert, Gilles de Binche et Gavin Bryars, costumes Louise Marin, lumières Compagnie Maguy Marin, créé au Théâtre Municipal d'Angers, 4 novembre 1981.

[90] DECOUFLÉ, Philippe (cie DCA), *Nouvelles pièces courtes*, chorégraphie et mise en scène Philippe Decouflé assisté d'Alexandra Naudet, musiques Pierre Le Bourgeois, Peter Corser, Raphael Cruz et Violette Wanty pour le trio, Cengiz Djengo Hartlap, textes Alice Roland, lumières Begoña Garcia Navas, vidéo Olivier Simola et Laurent Radanovic, scénographie Alban Ho Van assisté d'Ariane Bromberger, costumes Jean Malo et Laurence Chalou (Vivaldis) assistés de Charlotte Coffinet et Peggy Housset, créé à La Coursive – Scène Nationale de La Rochelle, 16 mai 2017.

[91] MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Terrain vague*, direction artistique et chorégraphie Mourad Merzouki, assistant du chorégraphe Kader Belmoktar, scénographie Mourad Merzouki et Benjamin Lebreton, Espace des Arts, Chalon-sur-Saône, 2006.

○ Niveau 1 : la marionnettisation est envisagée d'abord comme imitation. Il s'agit de penser comment des représentations stéréotypées et caricaturales de la marionnette influencent le geste du danseur qui se met à l'imiter ;

○ Niveau 2 : de cette imitation, la marionnettisation permet alors une réorganisation du corps, entre accueil et disponibilité. L'interprète apprend sur lui-même en faisant un geste imitant la mécanique de la marionnette. Penser à la marionnette pour créer son geste permet au danseur de développer une plus grande connaissance de son corps et ses capacités, se rendant plus disponible et receveur ;

○ Niveau 3 : la marionnettisation devient *l'ex-centrique*. Elle pousse vers une connaissance de soi hors-de-soi, sortant l'interprète de son centre, et envisageant le corps comme l'espace de l'éclatement des présences.

Résumé du chapitre 1 – L'imitation : de la marionnette au danseur, accords, désaccords

De l'attitude à l'imitation, la marionnette sera envisagée comme un imaginaire sollicitant une forme de caricature. De cette imitation du pantin découlera la recherche d'une reconnexion du danseur-interprète avec son geste chorégraphique, du dedans. Ce chapitre se concentrera sur les premier et deuxième niveaux de la marionnettisation.

Corpus étudié : *Coppélia* ; *Petrouchka* ; *Duo* de Hiroaki Umeda ; *MayB* de Maguy Marin ; *Shazam !* de Philippe Decouflé ; *Crowd* de Gisèle Vienne ; *Robot, l'amour éternel* de Kaori Ito ; *Woyzeck* de Josef Nadj ; *Pinocchio (live)* d'Alice Laloy ; *Fais-moi mâle* de La Mue/tte.

Résumé du chapitre 2 – Changer la perception du corps par le geste

Poussant le danseur au-delà de lui-même par le processus de marionnettisation du corps, il s'agira d'envisager la façon dont la marionnette permet au danseur un transport, un déplacement de son centre, jusqu'à faire de lui un Autre de lui-même, parfois allant jusqu'à la fragmentation voire la métonymie de son corps. Ce chapitre abordera le troisième niveau de la marionnettisation.

Corpus étudié : *Boléro* de Maurice Béjart ; *Self-Unfinised* de Xavier Leroy ; *Petit Psaume du Matin* de Josef Nadj et Dominique Mercy ; *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey ; *Kiss and Cry* de Michèle de Mey et Jaco van Dormael ; *Terrain Vague* de Mourad Merzouki ; *Double Exposure* de WHS et Sungsoo Ahn pick-up Group ; *Madame Butterfly* de Bob Wilson.

CHAPITRE 1 – L'imitation : de la marionnette au danseur, accords, désaccords

Premier niveau de la marionnettisation : imitation et caricature

Dans son sens premier (et sans doute le plus courant), ce que j'entends par « marionnettiser le corps » indique que le danseur imite la marionnette. L'interprète cherche à se rendre pantin voire objet, selon un imaginaire parfois stéréotypé qu'il a de la marionnette. Il en donne les signes évidents. Dans ce niveau d'interprétation-ci, nous nous situons du côté de l'imitation par le biais de la représentation mentale et courante que l'on peut avoir de la marionnette. Le spectateur reconnaît immédiatement la marionnette et l'expression métaphorique qui peut en découler telle qu'« être la marionnette de quelqu'un ». Raideurs, verrouillages des articulations et de l'expression, yeux vitreux, tête figée comme une poupée, yeux de porcelaine…, Toute une typologie du geste marionnettique imprègne le corps du danseur par la danse.

Dès Jean-Georges Noverre au XVIIIe siècle[92], le danseur est critiqué de mécanique : la comparaison avec la marionnette est utilisée dans un sens péjoratif en référence à un danseur jugé absent, ne faisant que reproduire des gestes sans les digérer, les penser, les interpréter. Au XIXe siècle dans la veine de l'imaginaire romantique, la marionnette joue un rôle majeur dans les chorégraphies, par le stéréotype du pantin qui s'anime (pensons à *Coppélia*[93] en 1870). Le XXe siècle s'ouvre par *Petrouchka*[94] (1911) qui creuse le sillon de la marionnettisation du corps, écartant la péjoration au profit de la virtuosité.

La marionnettisation du corps est aussi ici la représentation caricaturale de la marionnette par la danse : dans ces représentations, il s'agit de chercher à animer la marionnette et à en faire la démonstration, au sens premier de lui donner une âme ou de créer l'illusion d'une âme transférée. Le marionnettiste fait croire qu'il donne vie à un objet anthropomorphe ; le danseur fait croire qu'il anime son partenaire ; le danseur fait croire qu'il est lui-même pantin tel qu'on peut le voir dans *Petrouchka*. C'est sur cette référence à la marionnette-objet animé qu'un imaginaire du danseur-pantin se construit.

---

[92] NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Aimé Delaroche imprimeur-libraire, Lyon, 1760, 482p. GALLICA, PDF téléchargeable, 491p., France, [consulté le 30 octobre 2016]. In *Site Gallica BnF*, [en ligne]. Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h/f1.image#.

[93] SAINT-LÉON, Arthur (chorégraphie) et NUITTER, Charles (livret), *Coppélia*, d'après le conte d'Hoffmann *L'Homme de sable*, créé à l'Opéra de Paris, le 27 mai 1870. LOYER, Aurélie, « *Coppélia*, ou la fille aux yeux d'émail – Léo Delibes », [en ligne]. In *Site Philharmonie de Paris*, France, [consulté le 15 janvier 2020]. Disponible sur : https://pad.philharmoniedeparis.fr/0821979-coppelia-ou-la-fille-aux-yeux-d-email-leo-delibes.aspx.

[94] DIAGHILEV (de), Serge, *Petrouchka. Scènes burlesques en quatre tableaux*, conception Serge de Diaghilev, chorégraphie Michel Fokine, direction Pierre Monteux, musique Igor Stravinsky, livret Alexandre Benois et Igor Stravinsky, créé au Châtelet, Paris, 13 juin 1911.

I. Le danseur-marionnette : de la comparaison péjorative à la construction d'un imaginaire

Danser comme souligne que quelque chose, désigné par « la marionnette », vient s'intercaler entre le geste et le danseur. Les danseurs s'imprègnent du jeu du théâtre de marionnettes, utilisant des clichés et des attentes comme matière à créer le geste, que le spectateur saisit rapidement tant ils sont évidents et faciles à reconnaître.

A) Le ballet romantique et le danseur-marionnette

a) Jean-Georges Noverre et la « machine mal combinée » du danseur

Débutons par les *Lettres sur la danse, et sur les ballets*[95] de Jean-Georges Noverre, éditées pour la première fois en 1760. Danseur et maître de ballet français, considéré comme le théoricien du ballet d'action, Jean-Georges Noverre dresse un portrait du danseur relativement proche de celui de la marionnette entendue dans son sens péjoratif. À la fin de la lettre n°10, consacrée essentiellement à l'importance de l'expressivité dans la danse, il indique :

> Pour que notre Art parvienne à ce degré de sublimité que je demande et que je lui souhaite, il est indispensablement nécessaire que les Danseurs partagent leur temps et leurs études entre l'esprit et le corps, et que tous les deux soient ensemble l'objet de leurs réflexions ; mais on donne malheureusement tout au dernier, et l'on refuse tout à l'autre. La tête conduit rarement les jambes, et comme l'esprit et le génie ne résident pas dans les pieds, on s'égare souvent, l'homme s'éclipse, il n'en reste qu'une machine mal combinée, livrée à la stérile admiration des forts et au juste mépris des connaisseurs.
>
> Étudions donc, Monsieur ; cessons de ressembler à ces marionnettes, dont les mouvements dirigés par des fils grossiers n'amusent et ne font illusion qu'au Peuple. Si notre âme détermine le jeu et l'action de nos ressorts, dès lors les pieds, les jambes, le corps, la physionomie et les yeux seront mus dans des sens justes, et les effets résultant de cette harmonie et de cette intelligence intéresseront également le cœur et l'esprit.[96]

À travers un champ lexical emprunté à la marionnette et de l'automate[97] (« machine mal combinée », « ces marionnettes », « mouvements dirigés par des fils grossiers »), Noverre pose un regard critique sur le danseur de son époque et la vision d'un corps dansant privé d'âme, et tente

[95] NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, *op. cit.*
[96] *Ibid.*, pp.288-289.
[97] « […] (du grec *automatos*, « qui se meut lui-même ») […]. À la différence des autres êtres artificiels, mus par une force extérieure, l'automate présenterait une vie propre et, indépendamment de ses fonctions et de ses mécanismes (cachés), renverrait toujours à la notion de merveilleux. Dans l'Antiquité, l'automate présenterait ce double aspect relevant à la fois du prodige divin et de la machine scénique. L'expression *deus ex machina* signifie littéralement un « dieu apparaissant au moyen d'une machine » […]. » GRAZIOLI, Cristina et VIOLETTE, Marcel, « Automates, androïdes et robots », 2010, [en ligne]. In *Site WEPA*, UNIMA, [consulté le 24 août 2020]. Disponible sur : https://wepa.unima.org/fr/automates-androides-et-robots/.

de l'amener vers d'autres formes d'interprétation du geste. En réformateur essentiel de la danse, Noverre recommande plutôt aux danseurs de se focaliser sur l'action dramatique à l'épreuve et au centre de la représentation, en évitant d'enliser la danse dans le simple divertissement. Dans cette lettre n°10, Noverre fait usage de la marionnette comme d'un contre-modèle esthétique et interprétatif[98] pour le danseur et le maître de ballet, relevant une tendance à un geste mécanique au sens le plus bas et contre lequel les interprètes devraient lutter. « Marionnettes » est utilisée par le maître de ballet pour désigner un danseur ayant perdu toute expressivité et capacité interprétative sur scène, au profit d'une technique répétée mécaniquement, sans âme pourrait-on dire.

Le vocabulaire de cet extrait des *Lettres sur la danse* reprend un imaginaire mécaniciste également présent dans les textes d'Offray de la Mettrie, donnant lieu à « une crise d'extraversion de la conscience collective »[99] où le corpus humain quitte la Nature pour succomber au pouvoir de la machine, détaché de son indépendance intellectuelle, selon Paul-Larent Assoun.

L'art de la marionnette, et les connotations péjoratives qui l'accompagnent, est associé chez Noverre à un divertissement simpliste, créant une opposition entre le « Peuple » qui apprécie les divertissements faciles d'un côté, et les savants qui auraient le recul nécessaire pour relever qu'il ne s'agit là que d'une « machine mal combinée », de l'autre.

Dans cette lettre n°10, Jean-Georges Noverre effectue une distinction entre le corps et l'esprit et souligne que la danse a pour enjeu principal de les réconcilier. Si le terme « marionnette » n'avait pas souffert à cette époque d'un usage péjoratif, Noverre avait l'une des clefs pour parvenir à cette réconciliation par l'imaginaire que l'objet marionnette peut induire, dépassant la question, au premier plan, du danseur qui agit comme « une machine mal combinée »[100].

---

[98] JARRASSE, Bénédicte, « Portrait de l'artiste en automate : la marionnette comme contre modèle esthétique dans l'imaginaire romantique de la danse », GARRÉ-NICOARĂ, Marie et HEIDELBERGER, Aurore, Journée d'Études *Corps mouvants, corps en mouvement : danse et animation*, Praxis et esthétique des arts, EA 4028 Textes et cultures, Université d'Artois, Arras, 20 février 2015, non publié. JARRASSE, Bénédicte *Les deux corps de la danse : l'imaginaire de la danse théâtrale dans la littérature et l'iconographie européenne : 1830-1870*, thèse de doctorat, EA 1331, Configurations Littéraires, sous la direction de Guy Ducrey, Université de Strasbourg, soutenue le 28 novembre 2014. Voir la version publiée *Les Deux corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, coll. « Histoires », éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2017, 988p.

[99] OFFRAY DE LA METTRIE, Julien, *L'Homme-Machine*, coll. « Folio essais », précédé de « Lire La Mettrie » par Paul-Laurent Assoun, chap. « Lire La Mettrie », éd. Denoël, Paris, (1748, 1981, 1999, 2010), p.48.

[100] NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, *op. cit.*

b) Basculement vers un corps-technique du danseur

Jean-Georges Noverre pointait du doigt un risque pour le danseur et la danse qui, malheureusement, s'est vérifié. Comme le souligne Roland Huesca :

> Depuis le milieu du XIXe siècle […] négligeant les préceptes de Jean-Georges Noverre – connu pour avoir été « le réformateur » de la danse classique, au XVIIIe siècle – les artistes proposent de simples distractions. Pourtant, dans ses *Lettres sur le ballet et les arts d'imitation*, le maître avait lancé sa mise en garde : le ballet doit peindre une action dramatique sans s'égarer dans le divertissement. Devant ces préceptes oubliés, l'historien du ballet Valérian Svetlov monte le ton et dénonce les rituels statiques des spectacles proposés par l'Opéra de Paris. Aucune trame discursive ne relie les points forts des différentes scènes. Pas de deux, adagio, coda, ballabile[101] surgissent l'absence de tout fil conducteur. Seul un "pas d'action" signifie un sentiment, égaye une pièce. C'est peu. Pour le reste, la virtuosité des interprètes croit suffire à sortir le public de sa torpeur. […] La virtuosité, l'absence d'effort apparent, l'esthétique de la courbe espèrent combler un public devenu, par force, peu exigeant.[102]

Ainsi, selon ce que relève l'historien du ballet Valérian Svetlov (1860-1935)[103], le « statisme » a envahi la composition des spectacles au XIXe siècle : les corps des danseurs apparaissent coincés dans des enchaînements de gestes distrayants. Au-delà des trames de spectacles et de la logique des fils conducteurs des créations, le statisme a atteint les corps, ouvrant la voie à la comparaison avec des pantins que le chorégraphe ferait bouger, presque suivant la caricature d'un manipulateur-démiurge. Les enchaînements virtuoses des corps de ballet immobilisent aussi la réception du spectateur face à l'œuvre, « devenu, par force, peu exigeant »[104].

Le milieu du XIXe siècle dont parle Roland Huesca aurait donc offert à la vue un corps qui se rigidifie dans ses capacités d'interprétation. Non pas qu'il soit entré dans une conception saccadée du mouvement, inspirée par un imaginaire populaire lié à la marionnette – à la manière d'un pantin, comme nous le verrons plus loin dans l'étude de cas de *Petrouchka* et ses spécificités –, mais qui ne pense pas sa pratique, demeurant du côté du *faire*. Le danseur agite simplement les membres comme le maître de ballet le lui demande, suivant une virtuosité d'apparat. Le corps n'est plus habité, il exécute. Et cela n'échappe pas au public, d'où un certain délaissement des spectacles de ballet.

---

[101] Roland Huesca offre la précision suivante : « Pas de deux : duo réalisé traditionnellement par un homme et une femme. À l'époque, le danseur est un porteur, un faire-valoir pour mettre en évidence le talent de la ballerine. – Adagio : variation exécutée très lentement. – Coda : moment final d'une variation. – Ballabile : mouvement d'ensemble. » HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales. La Belle Époque des Ballets russes*, chap. « La mémoire visitée », coll. « Savoir. Cultures », éd. Hermann, Paris, 2001, p.45.

[102] *Ibid.*, pp.45-46.

[103] Cependant, nuançons cette historiographie du ballet classique. Celle-ci est surtout développée par des historiens de la danse russe pour soutenir l'idée selon laquelle les Ballets russes auraient régénéré la danse classique considérée comme décadente en France à la fin du XIXe, à la fin de l'époque romantique. Thierry Malandain montre que cette décadence concerne l'Opéra de Paris mais que la création demeure vivace dans de plus petites institutions. Voir MALANDAIN, Thierry, *Cendrillon, carnet de création*, éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2014, 159p.

[104] HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales, ibid.*

Un peu plus tôt, dans *Le Journal des débats* de 1832, la même année que la création de *La Sylphide*[105] avec Marie Taglioni qui marque un tournant dans l'esthétique de la danse, le critique Jules Janin décrit une danse archaïque et mécanique sur le déclin à travers le portrait du danseur Albert, employant un vocabulaire assimilant clairement le danseur dit « noble » à la marionnette (une comparaison d'autant plus violente que le danseur noble est l'emploi le plus valorisé dans la danse classique) :

> Voyez encore M. Albert, ce débris guindé et parfait de la danse noble ! Il arrive, il se pose : Une, deux, trois ! le saut est fait, rien ne va plus. Puis tout recommence : Une, deux, trois ! – Comme c'est là un pantin qui saute bien ! Et quels fils admirables. Qui donc tient le fil de la machine ? – Une, deux, trois ! – Mais ce n'est pas un fil, c'est mieux qu'un fil, c'est un ressort, ma foi ! – Et la machine va toujours : Une, deux, trois ! – Est-ce un fil ? Est-ce un ressort ? L'observateur jette au chien sa lorgnette et ses yeux.
>
> Ce n'est ni un ressort, ni un fil. C'est moins que cela. C'est un danseur noble.[106]

Sous la plume du critique, le danseur Albert est présenté comme un automate, voire un être inférieur à la marionnette. La suite de son article est tout aussi sévère avec la danseuse :

> Au lieu de se précipiter, comme fait le danseur, elle arrive à petits pas. Elle se pose comme sur le fil d'archal ; elle commence par des *jetés-battus*, elle se baisse jusqu'à terre. Elle se relève et se baisse de nouveau ; elle tourne le pied de côté et d'autre […]. Mais peu à peu elle s'anime, elle sautille, elle fait plus que sautiller, elle saute tout-à-fait. – Et les bras roides, le corps immobile, la face souriante ! Après le sourire du danseur noble, je ne connais rien de hideux comme le sourire de la danseuse noble ![107]

Relevons que l'avènement du ballet romantique a lieu à ce moment sur la scène française, faisant de la ballerine le cœur de son esthétique, mettant à l'écart le danseur[108]. Il ressort de cette critique un ton ironique posé sur la danseuse et le danseur comme si leur présence en scène n'avait aucun sens. Le sourire quasi macabre que Jules Janin relève est l'un des aspects fondamentaux de la critique de la danse de l'époque où l'interprète n'a pas lieu d'être au-delà de l'exécutant de la chorégraphie : au sens péjoratif, les danseurs sont peints ici en poupées mécaniques. La suite du texte de Janin annonce les prémices d'un revirement esthétique que va proposer le ballet romantique, se saisissant des codes du théâtre de marionnettes comme d'une trame interprétative d'imitation du pantin par le danseur, où la nostalgie du théâtre de foires permet à l'interprète de déployer son art.

---

[105] TAGLIONI, Filippo (chorégraphie), NOURRIT, Adolphe (livret) et SCHNEITZHOEFFER (musique), *La Sylphide*, inspiré du conte de Charles Nodier Trilby (1822), créé à l'Opéra de Paris, le 12 mars 1832.

[106] JANIN, Jules, « Théâtre de l'Opéra. Melle Taglioni », « Feuilleton », *Journal des Débats*, 24 août 1832, [en ligne]. In *Site Gallica BnF*, France, [consulté le 27 novembre 2018]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k437784w/f1.item#.

[107] *Idem*.

[108] MARQUIÉ, Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle. Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université Nice Sophia Antipolis, soutenue le 20 septembre 2014, p.216, [en ligne]. In *Site Hal Archives Ouvertes*, France, [consulté le 28 novembre 2018]. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01551635/document.

c) La marionnette dans l'imaginaire du ballet romantique

En raison des enjeux qu'ils prêtaient à la danse, les Romantiques[109] ne pouvaient envisager la marionnette que sous l'angle d'un simulacre de chorégraphie. *La Marionnette danse*, dans cette première partie *Danser comme*, tente de prendre le chemin inverse : une danse peut puiser sa source dans l'objet marionnettique et mettre le danseur au travail autrement. Dans ce cas, en faisant travailler le geste sur l'imaginaire marionnettique (fixation des articulations, du regard…), le théâtre de marionnettes pourrait aider à recentrer le danseur du côté de l'agir, du ressentir, et de la matière, par le retour à un ancrage charnel.

Ce retour à un ancrage très concret induit par l'objet n'est pas contradictoire avec les imaginaires que véhicule la marionnette de l'époque : monstres, fantômes, caricatures… ces imaginaires, souvent peuplés d'archétypes, nécessitent des codes de jeu corporels extrêmement concrets (poids du corps, rythmique du mouvement, bestialité, envol…), souvent tirés d'un univers fantastique. La création de personnages fantastiques que permet la marionnette détache d'une mécanique et d'une imitation du corps pour se concentrer sur l'inventivité d'une réalité inconnue qui obéit à ses propres lois, et dont le public a ses attentes.

La suite de l'Histoire nous montre en effet la révolution sous-jacente que la marionnette a pu opérer pour le danseur dans le déploiement de son art, si tant est qu'elle soit prise en compte, éloignée des clichés péjoratifs qui l'alourdissent. Là où Jean-Georges Noverre souhaitait emmener le danseur, la marionnette se trouve en réalité sur la route. Non pas en travers du chemin, mais bien à côté, regardant dans la même direction.

Or, on peut supposer que le théâtre de marionnettes a été une source d'imaginaire pour les livrets de ballets de la danse du XIXe, ayant ainsi un impact sur le danseur et la chorégraphie. L'interprète est remis au centre des enjeux chorégraphiques par le biais de l'objet marionnette, renouant paradoxalement avec l'interprétation.

Coppélia **ou l'animation marionnettique pour chorégraphie**

Le ballet-pantomime[110] *Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail*[111] est créé en 1870, et s'inspire du conte *L'Homme de sable* d'Ersnt Theodor Amadeus Hoffmann. Il raconte l'histoire du vieux

[109] Si Jean-Georges Noverre théorise le ballet d'action ou ballet-pantomime, celui-ci est succédé par le ballet romantique qui dure une trentaine d'années, au milieu du XIXe siècle.
[110] Voir notamment BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DU RHIN, dossier « *Coppélia ou la fille aux yeux d'émail* de Jo Strømgren », créé à l'Opéra national du Rhin, Mulhouse, 11 mars 2008, p.2, [en ligne]. In *Site Ekladata*, [consulté le 25 août 2019]. Disponible sur : http://ekladata.com/sq4fHFEn6ERCBij5DDeGgTsGhUM/coppelia.pdf.

Coppélius, fabriquant de poupées automates qui, dans sa folie, cherche à en créer une pourvue d'une âme. Le jeune Frantz s'éprend de l'une des créations du vieil homme qu'il voit par la fenêtre de l'atelier et croit vivante. Sa fiancée Swanilda s'introduit par jalousie dans l'atelier et s'installe parmi les poupées. Alors que Coppélius essaye de l'animer au moyen d'un breuvage sous les yeux de Frantz, la poupée s'anime bel et bien, puisqu'il s'agit de Swanilda. L'automate (ou la femme dissimulée) se met à danser.

L'histoire provoque chez le spectateur le sentiment que ce qui tourmente l'âme des héros peut frapper à tout instant de la manière la plus banale, créant un climat de grande incertitude et d'angoisse. En réécrivant le conte pour le ballet, les auteurs de *Coppélia* ont déplacé l'argument du vieil homme jusqu'à la figure au plus fort potentiel chorégraphique : Coppélia. Muette, poupée, « aux yeux d'émail », ce personnage central offre de larges possibilités d'expression d'un geste chorégraphique apparenté à la marionnette.

Avec *Coppélia*, « quelque chose survit […] encore du romantisme, sur le mode grinçant »[112], alors que le ballet romantique, depuis *Giselle*[113]qui en avait constitué l'apogée, tourne quelque peu à vide, concentré surtout autour d'une « virtuosité frisant parfois l'acrobatie »[114]. Pour *Coppélia*, il n'est pas si sûr que « si la présence du surnaturel se manifeste encore à travers ce personnage, [ce soit] sur un mode très édulcoré »[115] : il s'agit avec *Coppélia* de cerner le point de vacillement entre l'objet et l'humain, entre l'animé et l'inanimé, entre le cadavre et le vivant, et ainsi de mettre le doigt sur des angoisses et des fantasmes profonds qui agitent les sentiments humains.

Ainsi, *Coppélia* reprend le culte romantique du génie créateur (qui servira de point généalogique aux expérimentations futuristes au début du XXe siècle), un fantasme différent d'une Mary Shelley qui revient par la fiction sur les avancées scientifiques de toute une époque. Celui de *Coppélia* repose plutôt sur un certain ludisme onirique de la poupée qui prend vie, éloigné des considérations sociétales des exigences économiques grandissantes en ce XIXe siècle.

Enfin, *Coppélia* ouvre la voie d'un geste imprégné de l'imaginaire marionnettique, tel qu'on le trouvera plus fortement au début du XXe siècle avec *Petrouchka*. Un travail sur le visage inanimé, des articulations raidies et une froideur dominant le corps est en chemin par ce

---

[111] SAINT-LÉON, Arthur (chorégraphie), DELIBES, Léo (musique) et NUITTER, Charles (livret), *Coppélia*, d'après le conte d'Hoffmann *L'Homme de sable*, créé à l'Opéra de Paris, le 27 mai 1870.
[112] GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, éd. Larousse, Paris, (1995), 2002, p.21.
[113] PERROT, Jules et CORALLI, Jean (chorégraphie), VERNOY DE SAINT-GEORGES, Jules-Henri et GAUTIER, Théophile (livret) et ADAM, Adolphe (musique), *Giselle*, créé à l'Opéra de Paris (Académie royale de musique), Paris, le 28 juin 1841.
[114] GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, *ibid.*, p.20.
[115] *Ibid.*, p.21.

spectacle, montrant là que les artistes de l'époque sont attentifs aux possibilités d'exploration qu'offre la marionnette pour le geste. Un mécanisme, fondamental dans les techniques de manipulation marionnettique, semble avoir été compris : lorsque la marionnette est manipulée, impossible d'aller contre elle. Une forme de résistance a lieu. Le marionnettiste peut imaginer une figure avec elle mais, bien souvent, la figure rêvée n'apparaît pas, l'image de grâce, recherchée par l'animation dans le mouvement, n'est pas. Si le marionnettiste force le geste, la plupart du temps, seul un geste technique émerge, dépourvu de toute substance. Or, avec *Coppélia*, le geste chorégraphique prend au contraire la piste de l'exhibition de la mécanique et de la raideur, ne cherchant pas l'illusion parfaite du vivant, mais la démonstration de l'animation mécanique.

Caricaturer ainsi le danseur en pantin, en automate avec *Coppélia*, témoigne déjà des prémices d'une réflexion sur le geste et sur l'image du danseur, cherchant à se moquer d'un danseur exécutant et marionnettisé au sens péjoratif du terme, tel que Noverre avait déjà pu le craindre. *Coppélia*, puis plus tard les Ballets russes de Serge de Diaghilev, pourraient constituer une première pierre : l'objet-marionnette et l'imaginaire qu'il transporte avec lui mettent au travail une pensée du geste qui permet au danseur de (se) réfléchir et de (se) mouvoir autrement. Comme un miroir, il lui renvoie l'image de son propre corps et les interrogations qu'il soulève pour elle en le portant dans les airs. Par ricochets s'effectue un retour au plaisir et au sens de son geste chorégraphique. Le corps dit, le corps écrit, le corps raconte à partir de ce qu'il est : une matière charnelle.

Se dresse un paradoxe : d'un côté le XIXe siècle et le tournant du XXe siècle font un usage péjoratif du terme de marionnette dans sa comparaison avec le danseur, comme image dévalorisante de l'interprète. De l'autre, l'imaginaire que véhicule la marionnette est utilisé pour nourrir le geste chorégraphique et la dramaturgie. Le texte *Sur le Théâtre de marionnettes*[116] de Kleist (1810) ne trouve pas d'écho en son temps. Pourtant, dans le ballet romantique (1815-1850), la marionnette a une place aux côtés de la danse en tant qu'image reproduite par les danseurs, et thématique présente dans les livrets sur la scène de l'Opéra. Et on en trouve des échos déployés sur la fin du XIXe et le début du XXe siècle avec *Coppélia* (1870), *Casse-noisettes* (1891), *Petrouchka* (1911)…

Comme coincé dans une virtuosité vaine, le corps-machine du danseur, accolé à la simple démonstration technique, devient sous la plume de Jean-Georges Noverre la cible à détruire. La critique du XIXe s'en saisit ensuite et ce danseur comparé à la marionnette devient un *topos* des caricatures des représentations de spectacles notamment dans la presse, comme nous le verrons

[116] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, *op. cit.*

avec Grandville. Satirique, macabre, fantastique, le corps du danseur est malmené par les caricaturistes, remplaçant ses articulations par des boulons, des vis, exorbitant ses yeux, grimant la peau d'une texture de bois.

Alors qu'au XIXe siècle, le danseur et la danseuse sont ciblés par la presse par ces caricatures d'inspiration marionnettique, il est une figure qui, grâce au ballet de la *Sylphide*, rompt avec cette tendance réductive de la démonstration mécanique dans la pratique de la danseuse. Selon Bénédicte Jarrasse[117], le grand critique de l'époque Jules Janin (qui écrivit pendant plus de cinquante ans pour le *Journal des Débats*[118] notamment) fait de Marie Taglioni[119], interprète de la *Sylphide* :

> L'emblème de la danse sur pointes, [elle] était aussi, ce qu'on ignore le plus souvent, une mime de grand talent, ainsi qu'une interprète apte à briller dans les danses de caractère.[120]

Pour lui, Marie Taglioni « redéfinit l'esthétique de la danse et la morale du corps dansant, en lui donnant des fondements qui ne reposent plus sur la seule prouesse technique »[121].

Comme le souligne Bénédicte Jarrasse[122], au cœur de l'esthétique romantique de la danse se trouve une approche dominée par les genres lyriques et dramatiques, à travers laquelle la danse du XIXe siècle est également en quête d'une certaine légitimité esthétique en tant que discipline.[123] Dans cette perspective, les artistes de la danse se lancent dans ce que Bénédicte Jarrasse nomme une « opération de dématérialisation et de spiritualisation »[124], rendant le vivant relativement insaisissable. Le corps du danseur, influencé par les possibilités que le théâtre de marionnettes offre, se transforme et s'éloigne des limites de sa condition, grâce à l'artifice du costume, des accessoires tels que les fils ou les poulies, ou des lumières, autant que par son geste chorégraphique. Le danseur (comme cela sera expérimenté avec l'usage de l'objet par les Symbolistes ensuite) commence à chercher la piste du signe qu'il souhaite dire par le langage chorégraphique, plutôt que sa dilution dans la métaphore et la fioriture d'agrément.

---

[117] JARRASSE, Bénédicte, « Portrait de l'artiste en automate », *op. cit.*
[118] JANIN, Jules, « Théâtre de l'Opéra. Melle Taglioni », « Feuilleton », *Journal des Débats*, 24 août 1832, *op. cit.*
[119] DESSERLE, Élodie, « Marie Taglioni à la pointe du romantisme », mis en ligne le 13 juillet 2018, [en ligne]. In *Site INHA*, France, [consulté le 25 novembre 2018]. Disponible sur : https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/marie-taglioni-a-la-pointe-du-romantisme.html.
[120] JARRASSE, Bénédicte, « Iconographie du ballet romantique : gros plan sur Marie Taglioni et sa famille », Actualités de la recherche, mis en ligne le 20 juin 2017, [en ligne]. In *Site Journals Open Edition, association des Chercheurs en Danse (aCD)*, France, [consulté le 21 novembre 2018]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/danse/1635 et http://danse.revues.org/1635.
[121] JARRASSE, Bénédicte, « Portrait de l'artiste en automate », *ibid.*
[122] JARRASSE, Bénédicte, *Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, chap. « Miroirs déformants et aberrations : la danse à l'épreuve de la caricature », *op. cit.*, pp.615-679.
[123] JARRASSE, Bénédicte, « Portrait de l'artiste en automate », *ibid.*
[124] *Idem.*

Pour autant, cette influence de la marionnette sur le danseur n'est absolument pas mesurée à cette période. À l'inverse, c'est davantage la voie péjorative qui est retenue chez les caricaturistes, qui détournent la marionnette pour croquer le danseur. La rêverie que suscitent certains théâtres de marionnettes proches de l'ombre est en effet, à bien des égards, ambiguë. Pour la danse, cette rêverie enferme le danseur dans les carcans de la caricature, tant dans sa gestuelle que dans la réception de celle-ci, notamment dans la presse. Là se trouve un paradoxe que souligne Bénédicte Jarrasse :

> [celui] d'un imaginaire romantique qui voit dans le corps en majesté du "saltimbanque" une tentative admirable pour transcender la pesanteur du réel et qui, presque dans le même temps, cherche à mettre à nu les ressorts et les artifices sur lesquels repose l'idéal, sinon l'idéologie, de la danse.[125]

La comparaison avec la marionnette dans le dessin de caricature[126], on le verra, propose une vision souvent moralisatrice, monstrueuse et péjorative du danseur.

[125] JARRRASSE, Bénédicte, *Les Deux corps de la danse*, *op. cit.*, p.617.

[126] Pour le danseur néanmoins, n'oublions pas que n'est objet de caricature que ce qui a une certaine notoriété : « Tout en pointant les travers des célébrités de la danse, la caricature rend un hommage indirect à leur notoriété nouvelle. », *ibid.*, p.621.

B) Le danseur dans la presse : caricature monstrueuse en pantin

> Au sein des publications visant à célébrer une élite d'artistes, le portrait gravé fixe et fige le danseur ou la danseuse dans un être théâtral, symbolisé par une pose et un costume emblématiques. […] il contribue à établir une image "officielle" de la danse, s'inscrivant dans une norme stricte, tout à la fois esthétique, morale et sexuelle. D'idéale, la représentation de la danse se fait imperceptiblement idéologique.[127]
>
> […]
>
> En même temps qu'il célèbre ses idoles, le romantisme ne se prive pas de les prendre pour cibles. En rupture avec l'iconographie officielle et les discours à vocation idéalisante surgissent des représentations ouvertement polémiques, non seulement des artistes mais aussi, plus généralement, de l'art chorégraphique lui-même. Le phénomène, en réalité, ne fait que revivifier des critiques plus anciennes.[128]

Reprenant les codes du ballet romantique, récurrents sont les dessins caricaturant les danseurs du ballet de l'Opéra en marionnettes dans la presse de l'époque[129]. La ballerine devient à la fois objet de culte et motif favori des caricatures, de même que la danseuse invisible dans la masse du corps de ballet, ou le danseur-porteur :

> Le modèle, essentiellement religieux, de la ballerine s'élaborait et s'approfondissait dans l'opposition avec d'autres figures : celle du danseur, conspué le plus souvent, celle de la danseuse de corps de ballet, privée d'identité et volontiers réduite à une simple mécanique dansante. Dans l'imaginaire fondamentalement hiérarchique du ballet, la danseuse sans talent, ou d'un éclat moindre, était quant à elle cette figure, tout à la fois décevante et nécessaire, permettant à l'étoile authentique d'imposer de manière définitive sa royauté insurpassable.[130]

Alors que la presse spécialisée voit se développer les éditions illustrées pour son propre bénéfice, ces dessins dressent un discours critique récurrent sur la crainte de voir le danseur se transformer en corps exhibitionniste de sa technique chorégraphique, dans une orientation mécanique et démonstrative, voire une surenchère maladive de la prouesse gestuelle. Grotesque[131], difforme, hybride, obscène,… l'interprète du ballet est dessiné pour être désacralisé au profit d'une critique

---

[127] JARRASSE, Bénédicte, *Les Deux Corps de la danse*, *op. cit.*, p.615.
[128] *Ibid.*, p.616.
[129] La loi du 9 septembre 1835 rétablit la censure pour les œuvres picturales (dessins, gravures, lithographies), ce qui a pour conséquence créer un report des caricaturistes sur « la peinture de mœurs, laquelle inclut celle du divertissement théâtral. » Les vedettes du spectacle deviennent alors des cibles privilégiées. JARRASSE, Bénédicte, *Les Deux Corps de la danse*, *ibid.*, p.620. Bénédicte Jarrasse s'appuie sur ERRE, Fabrice et TILLIER, Bertrand, « Du journal à l'illustré satirique », in KALIKA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française du XIXe siècle*, éd. Nouveau Monde, Paris, 2011, 1 762p.
[130] *Ibid.*, p.620.
[131] « Le mot de "grotesque" plonge ses racines dans la Renaissance et doit son origines aux "grotesques" : des décorations au stuc et à la fresque où s'entremêlent éléments végétaux, oiseaux, insectes, figures humaines, monstres mythologiques, amphores, trophées […]. Dès la préhistoire du grotesque, alors que sa définition ne désigne pas encore un style littéraire ni une catégorie esthétique, deux caractéristiques fondamentales se font jour. La première est le caractère monstrueux, engendré par la jonction d'êtres ou de milieux différents : des corps naissent de grappes végétales, des visages portent des traits humains et animaux, des objets inanimés se mêlent et se confondent avec des éléments animés. La deuxième est la coprésence de motifs abstraits et figuratifs, dans un contexte sans ordre ni proportions. » GRAZIOLI, Cristina, « « Ars combinatoria » : le grotesque et la marionnette », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Humain Non Humain », n°20, coéd. Institut International de la Marionnette et l'Entretemps, Charleville-Mézières, mai 2014, p.30.

reprenant les codes de la marionnette dans ses aspects les plus caricaturaux, et l'inversion des valeurs propre au motif carnavalesque. Le rire et l'effroi que ces caricatures provoquent bousculent la hiérarchie de la représentation et viennent, « à rebours du processus de spiritualisation à l'œuvre dans d'autres représentations, révéler la trivialité du corps de l'interprète, désormais appréhendé dans sa pure littéralité. »[132]

Par le dessin de caricature, il s'agit de souligner les mécanismes et répétitions de la danse de l'époque, enfermée dans ses codes : la marionnette, dans son sens péjoratif, est utilisée pour renforcer et grossir le trait d'un corps mécanique et *dés-animé*, comme je le démontrerai avec les dessins de Grandville. Comme un miroir déformant le corps dans le dessin, la marionnette est utilisée selon le ressort propre à son art pour représenter une monstruosité enfouie chez le danseur. Exhibition des articulations[133], yeux vitreux, caractéristiques physiques exagérées, orifices visibles, bois, fils… se répandent dans les représentations caricaturales des danseurs comme motifs récurrents, forgeant par le dessin un imaginaire du danseur marionnettique.

Au-delà du geste chorégraphique qui aurait perdu en inventivité, c'est bien sûr un univers professionnel assez superficiel et aux mœurs corrompus qui est dévoilé par ces représentations caricaturales. Le parallèle avec la marionnette est utilisé au profit de la synthèse que propose la caricature (« il suffit d'un coup d'œil rapide […] et le croquis le plus sommaire est toujours plus compréhensible et plus explicite qu'une page de description »[134]), dans un usage facile de la marionnette, sans lui envisager d'autres possibilités que ses fonctions de caricature et de contestation. Idéologies et esthétiques s'entremêlent dans les caricatures de danseurs, déformant à l'excès ce qui, sur scène, est présenté comme le canon esthétique du beau au travers de la figure du danseur.

À travers l'étude des dessins de Jean-Jacques Grandville dans *Un autre monde*, nous verrons comment les caricatures reprennent le partage des rôles féminins et masculins de la tradition du ballet romantique. Féminisant la danse (comparativement au ballet d'action hérité de Noverre et à la danse noble à l'exercice au début du XIXe), le ballet romantique est en rupture avec le passé, dans un tournant politique et sociétal dès 1831 et « s'inscrit […] dans un renouvellement des conceptions de l'esthétique du beau dans ses conceptions genrées. »[135] En effet, dans le ballet

---

[132] JARRASSE, Bénédicte, *Les Deux Corps de la danse*, *op. cit.*, p.617.

[133] Ce paramètre est notamment intéressant pour une danse fondée sur la mobilité articulaire, comme l'est la danse classique.

[134] GAUTIER, Théophile, *L'Univers illustré*, 22 mai 1858, cité in JARRASSE, Bénédicte, *Les Deux corps de la danse*, *op. cit.*, p.619.

[135] MARQUIÉ, Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle*, *op. cit.*, p.216. Cette féminisation de la danse ne reste pas sans répercussion : la société transforme ses codes masculins au XIXe siècle et certaines disciplines comme la danse vont d'abord être valorisées par le féminin, puis cela sera utilisé en leur défaveur. Les Wilis de *Giselle*

romantique, la femme est vue sous un angle vaporeux, pâle, nostalgique (en pleine période du *spleen*, vêtue de mousseline consacrée par le couturier Eugène Lami), renforçant le caractère angélique et inaccessible du personnage. Le ballet romantique cantonne l'homme bien souvent au rôle de porteur ou d'accompagnateur dont la mission principale est de mettre en valeur la danseuse[136]. Le critique Jules Janin relève cette répartition : « la danse à l'Opéra est devenue un plaisir populaire, depuis qu'on n'y voit plus que des femmes. »[137]

Les caricaturistes se donnent alors à cœur joie dans la représentation de danseurs efféminés remplaçant les danseurs nobles, balançant entre critique élogieuse et ridicule. Cet aspect efféminé n'est néanmoins pas prouvé concernant les danses, il s'agit là plus de réputation de que réels signes. Comme le souligne Hélène Marquié, « rien de tel n'apparaît sur les gravures de l'époque, et les témoignages et reconstitutions évoquent une danse vigoureuse et très technique »[138]. Seul un fantasme collectif atteste cette danse efféminée sous l'égide d'une révision des codes de la danse à cette époque, dont les conséquences pour la danse ont néanmoins été durables. Les représentations négatives de danseurs efféminés sont concomitantes d'avec leurs caricatures en marionnettes.

Parmi les caricatures les plus connues, relevons *Danseur : portrait-charge de Jules Perrot* d'Edmé Jean Pigal[139] rassemblant dans le dessin la danse noble, les thèmes liés à l'Antiquité de l'Ancien Régime (port de tête fier, chevelure similaire à la couronne de laurier). Le danseur est présenté dans une pose gracieuse et aérienne sur pointe gauche, vêtu d'une robe, avec une tête disproportionnée par rapport à son corps[140]. La montée sur pointe et le port de la jupe sont d'ordinaire réservés aux femmes : « ce portrait-charge n'illustre pas une androgynie du danseur, mais bien la coexistence monstrueuse de caractères féminins associés à la danse, dans un corps d'homme »[141]. Comme le souligne Hélène Marquié analysant les critiques de l'époque à l'égard des interprètes, ouvrant la voie aux caricatures grotesques au plus proche de la marionnette dans les dessins et certaines descriptions synthétisant la pensée de l'époque :

(1841) ne poussent-elles pas le personnage masculin qui s'égare sur leurs terres à danser (comme leur marionnette, sous l'action de leur domination) avant de mourir ? « Le territoire du ballet se noie dans le féminin de la danse » selon Hélène Marquié. *Ibid.*, p.218.

[136] L'homme (personnage et danseur) devra attendre les Ballets russes et plus tard l'arrivée de Serge Lifar dans les années 1930 pour acquérir de la substance en scène.

[137] JANIN, Jules, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834, [en ligne]. In *Site Gallica BnF*, France, [consulté le 27 novembre 2018]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k438341d.item. Le propos de Janin est contestable dans la mesure où la population de spectateurs de l'Opéra est majoritairement issue des classes dominantes de la monarchie de Juillet. MARQUIÉ, Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle*, *op. cit.*, p.218.

[138] *Ibid.*, p.219.

[139] De nombreuses caricatures et lithographies d'Edmé Jean Pigal sont au Musée Carnavalet, Paris.

[140] Pensons également aux sculptures caricaturales du danseur Auguste Vestris sur la fin du XVIIIe siècle par Jean-Pierre Dantan, par exemple. Oscillant entre la métaphore d'un manque de modestie et une tête artificielle, un masque ou une protubérance, la grosse tête constitue un code typique des caricatures de cette époque.

[141] MARQUIÉ, Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle*, *ibid.*, p.232.

Ce qui rend laid le danseur, ce ne sont pas ses mollets ou son cou, c'est le fait d'être danseur. Tout comme Janin expliquait que le danseur pouvait être talentueux, son défaut indépassable n'en était pas moins d'être danseur, ce qui le rend laid aux yeux des autres hommes, c'est d'être, comme eux, de sexe masculin, et de danser. La beauté ne peut plus siéger dans un corps d'homme […].[142]

ill.1 : *Danseur : portrait-charge de Jules Perrot*, Edmé Jean Pigal, estampe, Journal *Le Charivari*

ill.2 : *Portrait-charge d'Auguste Vestris*, rôle de Zéphir, Jean-Pierre Dantan (dit Dantant Jeune), 1834, © Musée Caranvalet

Sous les traits des caricaturistes, le danseur et son geste chorégraphique sont représentés en figures grotesques. Le geste chorégraphique est celui d'une danse soit mécanique, soit décalée par rapport au genre (homme ou femme) du personnage. Le dessin vient alors synthétiser un imaginaire et un geste chorégraphique en mutation à cette époque, avec une certaine image de la marionnette.

[142] MARQUIÉ, Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle*, *op. cit.*, p.225.

Le cas spécifique du caricaturiste Jean-Jacques Grandville

a) *Un autre monde* : des danseurs oniriques

Sans dresser un inventaire laborieux des caricatures de danseurs, étudions les spécificités des caricatures croisant la danse et marionnette, dessinées dans l'ouvrage *Un autre monde*[143] par Jean-Jacques Grandville[144] en 1844. Ce recueil « de 164 planches gravées sur bois d'après des dessins de Grandville, d'inspiration féérique »[145] mêle satire et fantastique dans la représentation du danseur caricaturé dans la droite ligne de la référence à la marionnette. La mécanique du pantin est placée en élément central de la composition caricaturale, soutenue par le texte à divers endroits.

Songes, hallucinations, créatures hybrides… le texte et le dessin d'*Un autre monde* proposent au lecteur la vision d'un univers fantastique et grotesque. Via le renversement de l'ordre établi, l'ouvrage met en jeu et éclaire les émotions humaines par le biais du monstre et de la caricature sous l'interrogation fine du geste et des fonctions du corps. En pleine Révolution industrielle caractérisée par l'utilisation de nouvelles techniques et l'augmentation irréversible de la production, les corps dessinés par Grandville dépassent la représentation du corps de l'humain et font preuve d'une grande polyvalence (mêlant animal, objet et humain au sein d'une même unité), souvent associée à une mécanique qui entend surpasser les possibles du corps (augmentant le corps humain, le transformant radicalement par des boulons, de la vapeur, des vis, pouvant ainsi tourner ou s'envoler à la vitesse éclaire…). De même, la production et la sollicitation de la main d'œuvre s'intensifiant dans la société en mutation qu'est celle du XIXe siècle, le corps est souvent vu par Grandville comme démultiplié, s'étirant à l'infini sur l'image, proposant des rangées d'individus uniformes et remplaçables, permettant ainsi de ne jamais baisser le rythme de la production et l'intensité de l'effort. Dans la représentation picturale, le corps est alors machine avant tout, et la caricature des danseurs que propose Grandville abonde dans ce sens, appuyant sur une diminution du caractère interprétatif, sensible et singulier du danseur.

---

143 GRANDVILLE, Jean-Jacques, *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycoses, apothéoses et autres choses*, texte par Taxile Delord, éd. H. Fournier, Paris, 1844, 298p., PDF, [en ligne]. In *Site Gallica BnF*, France, [consulté le 28 novembre 2018]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537/f23.image.

144 GRANDVILLE, Jean-Jacques (1803-1847) est un dessinateur, caricaturiste célèbre du XIXe siècle, illustrateur et lithographe français.

145 GRANDVILLE, Jean-Jacques, « Data BnF », [en ligne]. In *Site Data BnF*, France, [consulté le 28 novembre 2018]. Disponible sur : https://data.bnf.fr/fr/16563025/grandville_un_autre_monde/.

Les caricatures de personnages humains en marionnettes sont nombreuses dans *Un autre monde*. Un chapitre en particulier fait état d'un corps de ballet hybride et mécanique, interrogeant la place du danseur (objet agissant ou interprète). Il s'agit du chapitre : « Le royaume des marionnettes »[146]. Il propose le récit fantastique du personnage Hahblle qui, après s'être endormi, se retrouve dans un bien étrange théâtre peuplé de danseurs-animaux, et de danseurs-marionnettes. Le lecteur plonge dès les premières pages dans « une autonomie qui pousse vers une dimension onirique et qui justifie la définition [du grotesque] proposée par Daniele Barbaro (1567) de « *picturae somnium* » (peintures du sommeil) »[147]. Sa première rencontre avec le portier annonce la marionnettisation du corps prise dans son sens littéral :

> Le vigilant gardien baissa deux fois la tête par un geste bref et saccadé, fit mouvoir ses yeux avec une rapidité et une précision étonnantes, et retomba dans son immobilité.[148]

Le personnage, dans la position statique de celui qui attend (comme un pantin) s'anime sous le son de la voix de Hahblle qui s'adresse à lui, puis retombe aussitôt dans l'inanimé une fois son action achevée.

De même, les objets, telle la porte modifiant la perception de l'espace, s'animent et s'immobilisent sous l'impulsion du corps de Hahblle, comme par bonne volonté de leur part, transmise par le contact charnel furtif du manipulateur qu'est Hahblle : « il se dirigea vers la porte, qui céda tout de suite sous la pression de sa main, et se referma d'elle-même, après lui avoir livré passage. »[149] De la même façon, c'est lorsqu'il effectue le geste de s'asseoir que la lumière se fait dans le théâtre dont il est l'unique spectateur, provoquant le début du spectacle :

> il entra dans une salle vide, et s'assit sur une banquette où il n'y avait personne. Tout à coup, dix-sept mille becs de gaz éclatèrent comme par enchantement. Alors dans une avant-scène splendide il aperçut un pantin qui frappa deux fois dans sa main en criant : « Commencez. »[150]

Enfin, les personnages et objets qu'il croise aux abords du théâtre sont aussi empruntés à l'univers des jouets automates présent dans le texte de Grandville, comme effectuant des actions "en boucle", répétées sans cesse, sans jointure les uns avec les autres. Le mouvement s'inscrit dans une gestuelle saccadée et mécanique, une chorégraphie qui ne peut jamais s'arrêter et dont le corps est prisonnier :

> Il vit venir à lui un homme dont toute l'occupation consistait à appliquer son lorgnon sur son œil, et à le faire descendre ensuite. Tous les mouvements de cet individu paraissaient réglés par quelque mécanisme

---

146 GRANDVILLE, Jean-Jacques, *Un autre monde*, *op.cit.*, p.49, PDF p.88, [en ligne]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537/f85.image.

147 GRAZIOLI, Cristina, « Ars combinatoria » : le grotesque et la marionnette », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina, *Puck, La marionnette et les autres arts*, *op. cit.*, p.30.

148 GRANDVILLE, Jean-Jacques, *Un autre monde*, *ibid.*, p.49, PDF p.88, [en ligne]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537/f85.image.

149 *Idem.*

150 *Idem.*

> intérieur. […] L'individu continua son chemin sans même tourner la tête [vers Hahblle]. […] La place publique était ornée d'une fontaine ; mais l'eau qui en coulait était en verre et se mouvait comme le jet d'une pendule à ressort. Des voitures circulaient ; mais elles ne dépassaient pas une certaine distance, et parcouraient toujours le même chemin.[151]

Le personnage de Hahblle regroupe les caractéristiques du marionnettiste autant que du maître de ballet : sa voix et ses actions ou déplacements, brèves impulsions, conduisent à au mouvement mécanique de l'ensemble de la composition (personnages et objets), créant la sensation furtive de leur autonomie et de leur coordination chorégraphique.

b) Le corps de ballet

Deux pages plus loin, un dessin reprend les propos du texte qui indiquent que les danseurs et les personnages qu'ils incarnent mutent en animaux ou figures fantastiques pour reproduire le ballet des *Amours de Vénus* : « les nymphes étaient des souris, et les cyclopes des scarabées ; ils exécutèrent la danse des marteaux, et le premier acte finit. »[152] Sur le dessin, le lecteur voit un corps de ballet en scène qui danse, composé de cinq groupes distincts, à la croisée du danseur, de l'animal et du pantin. Les contours de la gravure suggèrent aussi le décor de théâtre et le castelet par un encadrement avec des rideaux de scène.

ill. n°3 : *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycoses, apothéoses et autres choses*, Jean-Jacques Grandville, texte par Taxile Delord, éd. H. Fournier, Paris, 1844 non-paginé, BnF, capture d'écran.

[151] GRANDVILLE, Jean-Jacques, *Un autre monde*, *op. cit.*, p.52, PDF p.90, [en ligne]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537/f88.image.
[152] *Idem*.

Au premier plan se trouve un groupe de cinq personnages. Dos au public ou au lecteur, on reconnaît les silhouettes noires de scarabées dans une pose humanisante, dressées sur leurs pattes arrière. Nous passons de la pose (attente) à la posture (manière de se tenir) dans la mesure où ce dessin indique clairement l'entremêlement d'un imaginaire animalier avec celui du danseur et son interprétation en scène. Comme en seconde position sur pointes, les pattes arrière sont largement écartées, tandis que la patte gauche (faisant office de bras dans le schéma articulaire humain, ne conservant donc que la forme et la couleur rappelant le scarabée) est courbée par le poignet sur la hanche gauche, en posture d'attente ou d'impatience. La patte avant droite quant à elle, tient un marteau prolongeant la main presque comme s'il lui était greffé, et dont la tête repose au sol parallèle à la patte arrière droite, comme une troisième jambe. Des ailes (proches celles de la libellule) ornent les épaules comme une fraise ou des épaulettes, créant un costume de scène directement par la carapace. Entre celles du scarabée et du lucane, la tête est plate et allongée sur les côtés comme une enclume. Seul le personnage au centre de ce groupe a la tête tournée vers le fond à cour, une moitié de son profil droit est visible au lecteur : sa tête est celle d'un homme âgé à barbe, coiffé d'un chapeau à antennes. Ce personnage pourrait faire office de chef d'orchestre ou de maître de ballet.

Parallèlement à ce groupe, au centre de la scène, se trouve un deuxième groupe. Trois crabes en équilibre sur le pied droit, penchant vers jardin, font face au public. Avec les pinces avant levées au-dessus de leurs têtes, ils tiennent un long voile blanc qui surplombe la scène. La graphie des pattes arrière s'éloigne du crustacé pour rejoindre les jambes du danseur : pieds en pointe, talons, chevilles, mollets, genoux, sont clairement visibles avant de disparaître sous la carapace. Deux éléments renforcent cet anthropomorphisme : d'abord, les autres pattes du crabe, très écourtées, font davantage office de froufrous au costume ou au tutu ; ensuite, la carapace du crabe au centre du trio est pourvue d'un visage souriant au public.

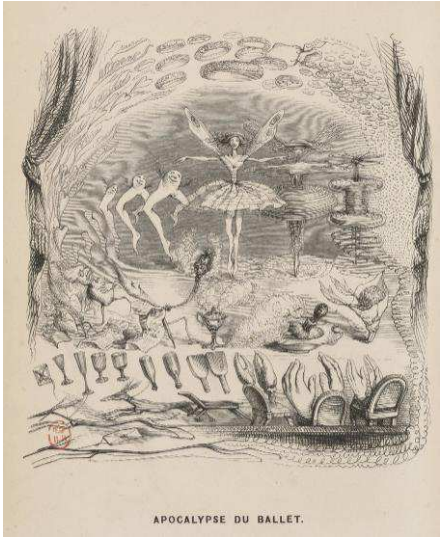
À jardin, le troisième groupe de danseurs s'étire à l'infini vers le fond de scène. Les petits rats de l'Opéra, répartis en un minimum de trois rangées, sont pris au pied de leur métaphore : mi-rats mi-ballerines, chaque corps s'étire en un mouvement identique et symétrique, bras gauche relevé vers le ciel, tête jetée en arrière sous l'effet de la cambrure du dos, et jambe gauche suspendue en pointe vers l'avant. On note que la tête est animalière tandis que les membres sont humains. À cour, dans un effet de symétrie, se trouve le quatrième groupe. En miroir, dans un mouvement similaire (à ceci près que tout est inversé : la jambe et le bras droits sont sollicités) se situe un deuxième corps de ballet mi-insectes (proches de la mante religieuse), mi-ballerines.

Notons enfin que, passé le détail de ces quatre groupes dont la présence saute aux yeux du lecteur par leur symétrie et leur importance sur l'espace de scène et la page, se niche un cinquième groupe en haut, accroché au plafond de la scène de théâtre. Lustres décoratifs, lumières du théâtre autant que métaphore du génie créateur ou de l'artiste-démiurge, trois personnages sont suspendus. Objets du lustre de cristal, lucioles tout à la fois, en y regardant de plus près, on remarque que chacun, la tête en bas, porte une sorte de jupon ou de tutu. Concentrons-nous sur le personnage central : sur sa tête à l'envers, pourvue d'antennes tombant vers la scène, se trouvent deux yeux globuleux. En remontant la verticale vers le haut de la page, on observe que, de sous son jupon, sortent deux jambes fines de ballerine, identiques à celles des corps de ballets à jardin et cour sur scène. Ces jambes s'étirent en pointe vers le plafond. La pointe de pied classique est placée, graphiquement et métaphoriquement, comme la tête de la ballerine. Enfin, il est un détail qui saute alors aux yeux : chacun de ces trois personnages est attaché au plafond par un fil disparaissant derrière le rideau qui cadre le haut de la scène. Comment ne pas voir les fils de la marionnette, que le marionnettiste manipule du dessus ? Cette présence du fil trouve également un fort ancrage dans la danse de l'époque : c'est aussi le moment où apparaissent les « sylphides volantes », suspendues par un filin (justement censé disparaître au profit de l'illusion d'un vol).

Dans cette gravure de Jean-Jacques Grandville, la trop grande symétrie qui s'étire à l'infini, mêlée de danseurs mi-humains mi-animaux, fait explicitement référence à un imaginaire monstrueux et mécanique. Notons que chaque danseur composant le ballet romantique n'est ni épargné ni oublié par la représentation en animal-marionnette sur le dessin de caricature : les rats et mantes religieuses s'étirent à l'infini, soulignant la fonction uniquement décorative et d'effet de masse du corps de ballet, sous-exploitant les qualités interprétatives des artistes ; les hommes quant à eux sont certes au premier plan mais dos au public et l'écartement de leurs pieds suggère déjà la fonction de « receveur » de la ballerine qui est la leur. La ballerine enfin, véritable objet de culte sous la période romantique, est ici moquée en crabe souriant sur des pointes plutôt bancales. Au corps longiligne et aplati de la ballerine romantique succède le corps raide et arrondi de la carapace du crabe, allant toujours de biais. Les mains devenues pinces ne possèdent pas de pouvoir expressif autre que celui de saisir gauchement le voile.

c) La ballerine réduite à la pirouette

Dans la suite d'*Un autre monde*, alors que le personnage de Hahblle retourne dans la salle qu'il découvre cette fois-ci pleine de spectateurs, le texte est accompagné d'une illustration « Apocalypse du ballet »[153]. Très chargée, l'image expose un brouhaha gestuel, centralisé sur deux éléments : la maigreur des ballerines, et les membres principaux qui impulsent le mouvement. Le dessin peut être divisé en quatre zones principales, chacune fonctionnant comme une chronophotographie[154] décomposant le geste d'un seul personnage. Ainsi, de l'apparente surcharge du dessin et de la multiplicité des danseurs, Grandville choisit finalement de se concentrer sur l'expression graphique du geste chorégraphique en lui-même.



ill. n°4 : *Un autre monde*, Jean-Jacques Grandville, 1844 non-paginé, BnF, capture d'écran.

Au centre de ce dessin sont travaillées essentiellement la maigreur de la ballerine et l'ivresse intarissable et vertigineuse des tours sur place sur une jambe suivant le motif bien connu de la pirouette. Sur pointes, les jambes sont extrêmement longues, maigres et bosselées, révélant de manière inégale les articulations (orteils, chevilles, genoux). La taille du personnage est presque

[153] GRANDVILLE, Jean-Jacques, *Un autre monde*, *op.cit.*, gravure non paginé, PDF p.92, [en ligne]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537/f90.image.

[154] Le terme ici est anachronique. Les premières expérimentations de la chronophotographie apparaissent dans les années 1870, réalisées par le britannique Eadweard Muybridge. L'objectif est de chercher à décomposer le visible, ou capter la rapidité du mouvement qui rend certaines de ses étapes invisibles, soit visualiser et saisir la décomposition du mouvement d'un homme ou d'un animal par exemple. Le mouvement est figé dans son élan, le temps s'arrête et capte ainsi les mutations invisibles à l'œil nu sur le corps. Citons avant cela les peintures de chevaux de Théodore Géricault, par exemple *Le Derby d'Epsom* (1821) représentant les chevaux au galop, saisis dans un envol simultané. Les dynamismes des corps en mouvement et de la locomotion deviennent ensuite un motif récurrent des futuristes au début du XXe siècle. Le bouleversement scientifique de Muybridge accompagne alors les représentations picturales. Voir AC PARIS (auteur inconnu), « Art et science. La chronophotographie », [en ligne]. In *Site Académie de Paris*, France, [consulté le 15 mai 2019]. Disponible sur : https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p2_691009/art-et-science-la-chronophotographie?details=true.

aussi fine que les chevilles. Cette caricature de la ballerine romantique, cherchant sans cesse l'élévation et l'envol à l'image de la Sylphide, a des ailes de libellule accrochées au dos. Dans une lecture qui part de cette figure centrale et se déploie vers la droite, j'observe deux autres figures, reprenant des éléments du personnage (silhouette, sourire, jupe…) allant vers une abstraction grandissante. Sur la deuxième figure, le personnage est encore visible mais composé de traits manifestant des tours rapides sur place, faisant vibrer le corps des pointes de pieds à la tête. Sur la dernière figure, si l'on retrouve le personnage dans les grandes lignes, la ballerine a disparu : sa tête est remplacée par une sorte de moulin à bras et le reste du corps est une bobine de fils dont la vitesse suggérée par le dessin est si importante qu'un fil est en train de se dérouler. La ballerine, devenue objet, n'est plus qu'un concentré de tours sur elle-même.

Sur le côté gauche de la figure centrale allant jusqu'à l'extrême gauche du dessin, sept personnages composent la deuxième chronophotographie de la ballerine. Ici, le geste chorégraphique caricaturé par Grandville est centralisé sur les jambes, extrêmement présentes dans le ballet romantique. Grandville singe cet avantage accordé aux membres inférieurs[155] dans la composition de la danse : la ballerine est réduite d'abord à une paire de jambes avec un visage et des cheveux, puis, de figure en figure, ne devient plus qu'une jambe, une cheville, et enfin un pied, présentant la pointe comme unique ressort de la danse classique. Au-delà du culte de la ballerine sublimée, c'est également un corps progressivement démembré autant qu'érotisé qui est présenté ici, retraçant les parcours parfois obscurs des danseuses de l'époque en coulisses.

d) Le masculin et le féminin

Enfin, deux dessins bien connus de Grandville (une ballerine et un couple) caricaturent le danseur et la danseuse en pantins, reprenant les codes des personnages masculin et féminin présents dans les ballets de l'époque.

Dans le texte, la ballerine « avait un buste de sapins, des bras de carton-pierre et des jambes de liège. »[156] Le dessin fait état d'un personnage à la maigreur extrême, dont seuls les os ornent les bras et les mains. Un buste de bois apparaît sous la robe, avec une tête humaine, trop inclinée sur la gauche, donnant au cou une texture de caoutchouc. Le personnage oscille entre une danseuse à la pose relevant la jupe et au regard aguicheur, une petite poupée désarticulée, et une figure issue d'une danse macabre plus proche de la Grande Faucheuse. Nommée « la

[155] De nouveaux ports de bras mobilisent également le haut du corps durant la période du ballet romantique.
[156] GRANDVILLE, Jean-Jacques, *Un autre monde*, *op.cit.*., gravure non paginé, PDF p.93-94, [en ligne]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537/f91.image.

cachucha »[157] par les spectateurs du texte, cette ballerine correspond à une caricature de danseuse espagnole, très répandue dans la danse de caractère au XIXe siècle, un personnage véhiculant un imaginaire érotique dansant et chantant sur une musique enivrante proche du boléro.

ill. n°5 : *Un autre monde*, Jean-Jacques Grandville, 1844 non-paginé, BnF, capture d'écran.

La deuxième gravure présente un couple de danseurs. Ce qui frappe principalement le lecteur dans cette représentation de danseurs en action, c'est la profusion de vis et de charnières aux articulations principales (genou, coude, épaule, poignet, aine). La texture du bois est privilégiée sur les membres, renforçant l'impression figée qui se dégage des visages. Si l'on observe la posture des deux corps, c'est l'écartèlement qui domine, renforçant cet aspect pantin déjà bien marqué. Le dessin des deux corps trace des lignes parallèles et perpendiculaires architecturées dans un jeu de symétrie, mettant les corps de pantins en tension : chaque membre a son pendant parallèle en réponse (chez l'homme main droite et jambe gauche à l'horizontal ; le corps de la femme est divisé en deux lignes verticales reliant les deux jambes et les deux bras dans un écart parfait). Les pointes sont tendues sans articulations à la cheville comme si la jambe avait été sculptée pour rester éternellement en pointe.

Ce duo défie enfin les lois de la gravité, poussant au maximum la caricature du motif de l'envol présent dans la danse du XIXe siècle, puisque le couple ne repose que sur la pointe droite du personnage masculin. Ce "porteur" n'en est finalement pas vraiment un : placé derrière le personnage féminin, en équilibre sur sa pointe, il ne tient la ballerine que par le bout de son index et de son pouce gauche effleurant l'index droit de la ballerine. Cette prise suffit à décoller la ballerine du sol qui, aussi légère qu'une poupée, ne touche pas terre, et n'engage aucun effort de la part du danseur ce qui caricature sa fonction de porteur comme parfaitement inutile. La gravité

[157] Peut-être s'agit-il là d'une référence à la danseuse Fanny Elssler (1810-1884).

propre à la condition terrestre n'a plus lieu d'être à cet endroit : légère comme une poupée, une marionnette à fils manipulée du dessus, la danseuse bouleverse, par ce geste chorégraphique, les lois communes de la physique que la représentation par les danseurs de l'Opéra ne cesse de rechercher. La danseuse s'envole, quitte la terre en même temps qu'elle quitte sa condition d'être vivant pour devenir la poupée dont l'envol infini est possible.

ill. n°6 : *Un autre monde*, Jean-Jacques Grandville, 1844 non-paginé, BnF, capture d'écran.

Presque dans une hallucination, l'imagination du lecteur de Grandville ou du spectateur de l'Opéra surpasse la représentation rationnelle, happé par ce geste chorégraphique qui métamorphose l'espace et les corps, les faisant sortir définitivement de toute perspective ordinaire et rationnelle. Au côté de cette hallucination de l'envol se dresse bien sûr le songe macabre qui l'accompagne déformant le couple de danseurs, reconnaissables de prime abord mais déshumanisés dans le détail, au profit de la vision du pantin animé aux effrayants yeux écarquillés de porcelaine.

Plus le lecteur avance dans l'œuvre de Jean-Jacques Grandville, plus il découvre des personnages progressant vers une mécanisation du corps : de figures hybrides où l'humain encore visible se mélangeait à l'animal, le dessin s'achève dans ce chapitre « Le royaume des marionnettes » sur des pantins de bois remplaçant les danseurs.

Par ces deux dernières caricatures, Jean-Jacques Grandville présente une vision de la ballerine qui va plus loin que celle sublimée par le ballet romantique de l'époque, par le prisme de la marionnette et de la caricature offrant une vision détériorée du corps du danseur. Derrière l'idéal de la représentation, dont le vedettariat favorise l'exposition du corps sous un angle séduisant (qui cependant dégrade aussi l'interprète par la profusion de ressorts trop bien huilés dans le geste chorégraphique), se cache sous l'interprétation de Grandville un univers peuplé de

miséreux[158] navigant entre prostitution, mauvaise hygiène, corps sous-alimenté, corps abîmé par un effort trop important… L'interprète, quant à lui, est essentiellement vu sous l'angle du corps distrayant à exposer : l'homme est un porteur-pantin dont les traits si similaires au personnage féminin renforcent la critique d'une effémination de la danse au XIXe siècle exposée précédemment ; la femme est une poupée mécanique dont la grâce mais aussi la passivité sont louées par la réception masculine de l'époque. Objets du regard plutôt qu'interprètes, les danseurs vus sous le dessin singulier de Grandville sont offerts, oscillant dans une position ambiguë avec les spectateurs entre distance opaque (un pantin auquel on ne peut s'identifier) et appropriation (objet de toutes les convoitises).

En conclusion sur cette étude de quelques caricatures choisies de danseurs dans *Un autre monde*, indiquons que, suivant la veine romantique, les dessins de Jean-Jacques Grandville explorent la psyché humaine et ses enjeux autant que les limites de l'individu à travers une représentation du corps humain mécanisé et bestialisé. Se détournant de l'uniformisation grandissante de la société et du lissage interprétatif des ballets en scène, Grandville offre avec *Un autre monde* un voyage littéraire et pictural au cœur de l'étrangeté de la culture occidentale, venant confondre et révéler les formes, les attitudes et les relations au(x) corps. Très singulier pour son époque, l'ouvrage fictionnel et fantastique de Grandville n'entend pas chercher à construire un propos sur la situation des danseurs de son temps. Pour autant, le parti-pris choisi dans ses caricatures saisit une mutation profonde et irrémédiable de toute une société en traçant son marquage dans la chair des corps et son mouvement.

Comme le souligne Bénédicte Jarrasse, le XIXe siècle marque un tournant dans le traitement des images des artistes du spectacle vivant. Nous sommes dans « une époque marquée par le pouvoir grandissant de l'image dans la promotion et la célébration des artistes »[159], utilisée également pour leur dénigrement dans la représentation et la perception du corps, comme en témoignent ces caricatures à moitié fantastiques. L'idéal de la danse proposé sur la scène du ballet romantique, est déboulonné par le crayon de Grandville qui le relie avec l'asservissement du corps et de l'art à la production de masse qui conquiert la société du XIXe siècle. L'idole de la scène renoue avec le

[158] Précisons néanmoins que cette idée fait partie aussi de l'imaginaire qui accompagne le danseur et est en partie construite par les journalistes de l'époque (les danseuses n'étant pas plus miséreuses que les autres corps de métier, l'image de la danseuse-prostituée s'impose pourtant). Le ballet romantique fait l'objet de nombreuses études du côté des *Dance studies* aux États-Unis, notamment sur ce qui concerne les problématiques de genres et sur lesquelles je ne m'étendrai pas ici.

[159] JARRASSE, Bénédicte, « Iconographie du ballet romantique : gros plan sur Marie Taglioni et sa famille », *op. cit.* Bénédicte Jarrasse fait également référence à VEROLI, Patrizia, « Les danseuses et les nouveaux médias (seconde moitié du XIXe siècle) », *Recherches en danse*, n°3, 2015, [en ligne]. In *Site Danse Revue*, France, [consulté le 21 novembre 2018]. Disponible sur : http://danse.revues.org/911.

fantasme morbide de la poupée inanimée, la danse mute vers le ballet macabre de corps automates démantibulés.

Ajoutons que la comparaison péjorative avec la marionnette vient porter un coup de grâce à cette atteinte impudique à la chair de la femme danseuse : la marionnette, utilisée on l'a vu pour dénigrer le geste chorégraphique des ballerines, est réduite dans l'imaginaire qu'elle propose à des boulons, des vis ou des fils, exhibant des morceaux de corps tels des jambes, des bras ou des bustes, dévoilés au-delà de ce que les costumes de scène de l'époque révélaient à la vue des spectateurs. Le corps est objet des moqueries, des désirs, des dévoilements. De l'inviolable objet de culte, il glisse dans le dessin vers un corps machinique à disposition de la dépravation.

Dans la représentation de la danse romantique au XIXe siècle, danse et marionnettes se rencontrent et s'entremêlent autour du geste chorégraphique et ses mutations proposés par les danseurs en scène et repérés par les caricaturistes. Le théâtre de marionnettes est imprégné d'une métathéâtralité vitale pour la danse de cette époque, créant tout une esthétique de l'étrange, emmenant le geste chorégraphique vers une recherche bouleversant les usages vers la réalisation d'illusions. Cet usage métathéâtral, « métaphore des agissements humains »[160], rend opaques les corps des danseurs à l'identification des spectateurs, et ouvre des sphères imprégnées de ruptures et de transports vers un ailleurs

[160] GRAZIOLI, Cristina, « « Ars combinatoria » : le grotesque et la marionnette », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina, *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Humain non humain », n°20, *op. cit.*, p.35.

C) *Petrouchka* des Ballets russes : la nostalgie du théâtre de foire

D'abord présentés au Théâtre du Châtelet lors de leur première saison en 1909 puis à Garnier et au Théâtre des Champs-Élysées à partir de 1913[161], les Ballets russes de Serge de Diaghilev rencontrent immédiatement le succès. Pendant dix-neuf saisons que les heures difficiles de la Premières Guerre mondiale n'ont que ralenti, jusqu'au décès de Serge de Diaghilev en 1929, les Ballets russes sont joués dans le monde entier, leur port d'attache à Paris (Londres puis Monte-Carlo)[162]. Le souhait premier de Diaghilev aurait été de proposer une saison complète d'opéras russes à Paris. Faute de moyens suffisants pour mener à bien son projet, il réduit ses ambitions à la forme du ballet sur une saison[163]. Avec le recul, c'est sans doute cette forme synthétique contrainte, et ses chorégraphies novatrices fortement influencées par les arts plastiques, qui ont conquis le cœur des spectateurs. Un pari audacieux dans une France où le ballet est vu comme rigide, pompeux et désincarné, supplantée par l'opéra qui ravit les foules. À Paris notamment, le ballet est délaissé et moqué pour cette désincarnation des danseurs, tout juste bons à se placer où ils le doivent et à exercer des mouvements sans travail d'intention ni d'interprétation[164]. Les marionnettistes, de fils essentiellement, se saisissent de cette apparition presque cadavérique du danseur en scène, et proposent des fantoches de danseurs très articulés, reprenant certains ballets (pensons par exemple aux marionnettes de Thomas Holden[165], ou bien à la famille Pajot-Walton[166]).

---

[161] Pour les possibilités que le Théâtre des Champs-Élysées a ouvert pour et grâce aux Ballets russes, voir HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales. La Belle Époque des Ballets russes*, chap. « Un lieu nouveau pour un art nouveau », *op. cit.*, pp.75-92.

[162] KAHANE, Martine, « Ce qu'on ne saura jamais… De Saint-Pétersbourg à Paris : essai d'itinéraire des costumes des opéras de Diaghilev », in AUCLAIR, Mathias et VIDAL, Pierre (dir.), assistés de VINCIGUERRA, Jean-Michel, *Les Ballets russes*, préface Bruno Racine, éd. Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2009, p.33. Ouvrage publié pour le centenaire de la première saison des Ballets russes à Paris (1909).

[163] HENNEBERT, Elisabeth, « Dilaghilev, Serge (de) (1872-1929) », [en ligne]. In *Site Encyclopædia Universalis*, France, [consulté le 24 mai 2018]. Disponible sur : http://www.universalis.fr/encyclopedie/serge-de-diaghilev/

[164] « Depuis le milieu du XIXe siècle, en effet, l'Opéra sombrait dans l'ennui : décor de carton-pâte, corps de ballet médiocre, nouveautés rarissimes (seulement trois créations en neuf ans). Robert Brussel prophétise : « La danse française va mourir. » Or, dans l'ardeur des sèves printanières, ce monde usé retrouve sa vigueur : avec éclat, les œuvres de Michel Fokine replacent les savoir-faire d'antan sur le haut de l'affiche. », HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales*, chap. « La mémoire visitée », *op. cit.*, p.45. Il cite BRUSSEL, Robert, "Le ballet", in *Le Figaro illustré*, mai 1911, pp.1-24.

[165] « Ce sont des espèces de poupées qui sont on ne peut plus remarquables et dont on entend beaucoup parler en ce moment, on dirait de vrais petits hommes ; elles font des mouvements très bien imités ; tous leurs membres sont admirablement articulés, leur bouche, leurs yeux, leurs mains remuent. On voit bien quelques fils mais on ne comprend pas ce qui peut les mettre en mouvement. […] celles qui étaient les plus remarquables étaient deux danseurs de cordes ; ils ont fait une quantité de pas, de sauts, de tours sur leur corde à croire vraiment qu'ils étaient vivants. » MERTZDORFF, Émile, lettre à son père, 14 mai 1879, cité in POUBLAN, Danièle, « Fantoches et marionnettes », 11 juin 2019, [en ligne]. In *Site Publier une correspondance*, France, [consulté le 31 mars 2020]. Disponible sur : https://puc.hypotheses.org/4836.

[166] Les Pajot-Walton sont une famille de marionnettistes célèbres dont l'activité s'étend sur deux siècles. C'est la troisième génération qui nous intéresse ici : le marionnettiste Payot II, qui exerça entre la fin du XXe et le début du XXIe siècle : « Pajot II élargit le répertoire à des féeries, ainsi qu'à des grands spectacles avec ballets et apothéoses

Avec les Ballets russes, c'est une révolution connue pour les décors et les costumes de scène, mais aussi pour la danse[167] qui est à l'œuvre. Le geste chorégraphique est également réinvesti grâce à la forte prégnance des arts plastiques et la place importante que prennent les artistes d'avant-garde dans ces spectacles. Le geste est pensé autrement grâce aux arts plastiques – et par ricochet via la marionnette –, véhiculant des imaginaires nouveaux autant qu'une recherche différente du et pour le geste. Ainsi Diaghilev sait s'entourer et stimuler les collaborations :

> Diaghilev réunit autour de lui, en effet, les créateurs les plus innovants de son époque : les décorateurs Benois, Bakst, Lariovo et Gontcharova, les peintres Picasso, Matisse, Derain, Juan Gris, Braque et De Chirico, les danseurs et chorégraphes Fokine, Nijinsky, Massine et Balanchine.[168]

Les corps, les costumes, les peintures des décors… tout se met en mouvement et succède à la danse institutionnelle de Paris à la fin du XIXe siècle, entamant une métamorphose profonde qui a marqué la suite du XXe siècle et dont on trouve des traces encore aujourd'hui, comme un héritage, dans certaines créations contemporaines.

Créée en 1911, *Petrouchka*[169] des Ballets russes est une pièce de répertoire[170] ayant traversé les époques et les frontières. Ce spectacle fait appel à un imaginaire commun de référence, la marionnette traditionnelle du théâtre russe. Au travers la définition de la marionnettisation du corps du danseur dans son sens premier, *Petrouchka* peut être considérée comme une œuvre fondamentale pour la marionnettisation du corps car elle inscrit dans les corps (des danseurs et des spectateurs) une mémoire. Celle d'un croisement radical et irréversible entre les arts (danse, marionnettes, arts plastiques) ; celle aussi d'un renouveau dans la conception du geste

---

[…]. », CRAMESNIL, Joël, « Famille Pajot-Walton », 2009, [en ligne]. In *Site WEPA (World Encyclopedia of Puppetry Arts)*, UNIMA, [consulté le 31 mars 2020]. Disponible sur : https://wepa.unima.org/fr/famille-pajot-walton/.

[167] « En 1898, Serge de Diaghilev fonde « Le Monde de l'art », association puis revue regroupant plusieurs artistes qui, en marge de l'académisme officiel, recherchent un art nouveau avec pour principal dessein de faire connaître l'art russe à l'étranger. […] le chorégraphe Michel Fokine exerce de son côté son anticonformisme dans le domaine de la danse de spectacle. C'est précisément de la réunion de ces deux mouvements contestataires que naissent les Ballets russes… Pour mieux comprendre la stupeur et l'engouement provoqués par ce nouveau genre de spectacle, rappelons qu'à cette époque, à l'Opéra de Paris, la danse est en déclin : réduite à une virtuosité sans âme, le public la boude. » GRÉMILLON, Hélène, « Les Ballets russes », [en ligne]. In *Site Histoire Image*, janvier 2005, France, [consulté le 23 mai 2018]. Disponible sur : https://www.histoire-image.org/fr/etudes/ballets-russes.

[168] AUCLAIR, Mathias et VIDAL, Pierre (dir.), assistés de VINCIGUERRA, Jean-Michel, *Les ballets russes*, *op. cit.*, 4e de couverture.

[169] DIAGHILEV (de), Serge, *Petrouchka. Scènes burlesques en quatre tableaux*, conception Serge de Diaghilev, chorégraphie Michel Fokine, direction Pierre Monteux, musique Igor Stravinsky, livret Alexandre Benois et Igor Stravinsky, créé au Châtelet, Paris, 13 juin 1911.

[170] « Qu'est-ce que le répertoire de théâtre ? […] au-delà des "classiques", il peut désigner l'ensemble des pièces d'une même époque (le répertoire romantique), […] [d']un même théâtre ou [d']une même compagnie, […] d'un même auteur […]. De cette pluralité d'acceptions se dégagent néanmoins deux principes : le répertoire témoigne de la cohérence d'un parcours et de la mémoire d'une pratique ». Programme du Colloque international *Le théâtre de répertoire : lieu de mémoire, lieu de création*, organisé par BOVET, Jeanne et JUBINVILLE, Yves, Société québécoise d'études théâtrales, UQÀM, Montréal, Canada, 29-31 mai 2008, [en ligne]. In *Site Fabula*, France, [consulté le 03 mai 2019]. Disponible sur : https://www.fabula.org/actualites/le-theatre-de-repertoire-lieu-de-memoire-lieu-de-creation_23967.php.

chorégraphique qui marque le XXe siècle et dont on trouve des répercussions importantes aujourd'hui.

Quand bien même au fil des décennies, des interprètes et des réécritures, la pièce *Petrouchka* évolue, ce qui intéresse et focalise ici l'attention au service de la marionnettisation du corps est le geste chorégraphique lui-même[171]. Il ne s'agit pas de mener un travail d'archives comparant, quand cela serait possible, les différentes versions du ballet et les manières d'attraper le geste d'un danseur à l'autre avec un même personnage, mais plutôt de repérer et nommer l'influence de la marionnette sur le geste chorégraphique et sa manière de s'intégrer au corps du danseur. L'analyse qui suit se focalise donc, par facilité d'accès aux enregistrements, sur la vidéo disponible en ligne de la version de Rudolf Noureev pour l'Opéra de Paris (1975)[172]. Il faut néanmoins prendre en compte que Noureev ayant renouvelé les classiques à l'Opéra de Paris, cette version de *Petrouchka* comporte des écarts voire des variations par rapport à celle originale de Fokine[173].

a) De la pièce pour marionnettes au ballet

Petrouchka est un spectacle mis en scène par les Ballets russes de Serge de Diaghilev et joué pour la première fois le 13 juin 1911 au Châtelet à Paris. Alors que les Ballets russes sont installés et joués régulièrement dans la capitale française depuis 1909, et que le succès retentissant des débuts est confirmé durablement auprès du public et des artistes qui entourent Serge de Diaghilev, *Petrouchka* constitue en 1911 une avancée dans les explorations de ces artistes (qu'elles soient picturales, thématiques…) mais surtout dans la conception du geste chorégraphique.

À l'origine, *Petrouchka* est non pas un ballet mais un spectacle de marionnettes. Son titre fait référence au personnage éponyme, figure centrale du théâtre de marionnettes russe. On situe de

---

[171] Sauf erreur, il n'existe pas encore à ma connaissance d'ouvrage analysant le geste chorégraphique et ses spécificités chez Rudolf Noureev, les publications étant centrées surtout sur des aspects biographiques. Il existe néanmoins un fonds Noureev à la médiathèque du Centre National de la Danse (Pantin), ainsi que le site : https://noureev.org/rudolf-noureev-archives/.

[172] NOUREEV, Rudolf, *Petrouchka*, filmé à l'Opéra de Paris, 1976, extraits 7min19 et 40min18, publié le 13 octobre 2010, [en ligne]. In *Site Youtube*, [consulté le 29 mai 2018]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=AjkmX21VYeu et https://www.youtube.com/watch?v=NBaKgjmGxbU. En 1976, *Petrouchka* a été monté deux fois, le 7 avril puis le 26 décembre. MUSÉE de l'Opéra, « Petrouchka, Mikhail Fokine », [en ligne]. In *Site MémOpéra*, France, [consulté le 06 juin 2018]. Disponible sur : https://www.memopera.fr/FicheOeuv.cfm?OeuCode=PET.

[173] « Rudolf Noureev a dansé pour la première fois le rôle de Petrouchka, le 24 octobre 1963 avec le Royal Ballet. Ce personnage populaire russe, qu'il marque de sa forte personnalité, compte parmi ses plus émouvantes compositions. […] Il le dansera tout au long de sa carrière, dans le monde entier, notamment à l'Opéra de Paris en 1972, 73 et 75, avec Noëlla Pontois et Charles Jude (Yves-André Hubert les filmera pour Antenne 2 qui diffusera le ballet le 27 décembre 1976) […]. » FONDATION RUDOLF NOUREEV (auteur inconnu), « *Petrouchka* ballet dansé par Noureev », [en ligne]. In *Site Noureev*, [consulté le 30 mars 2020]. Disponible sur : https://noureev.org/rudolf-noureev-ballets-grands-roles/petrouchka-fokine-stravinski-rudolf-noureev/.

manière évasive la création du personnage de Petrouchka et de ses fables au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles, lors d'un cousinage fort rapproché avec la mode de Pulcinella qui s'était développée en Europe :

> À la fin du XVIe siècle, apparaît à Naples Pulcinella, probable avatar du Maccus des Attelanes (farces jouées à Attela, en Campagnie, et importées à Rome en 391 av. J.-C.), auquel il aurait emprunté sa bosse et son nez crochu. D'abord personnage de *zanni* (valet) dans la *commedia dell'arte*, une marionnette fut créée à son effigie au milieu du XVIIe siècle, reconnaissable à son demi masque noir, à sa blouse et son bonnet blancs […]
>
> [I]l se propage en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles sous forme de marionnette à fils ou à gaine. Il remporte un franc succès dans les foires.
>
> Il s'éloigne peu à peu de *la commedia dell'arte* et l'on se met à écrire […] des pièces dont il est le personnage principal. […]
>
> Outre le Polichinelle français, le Punch anglais et le Don Cristobal Pulchinela espagnol sont directement inspirés par le Pulcinella italien. Le Kasper(le) autrichien et allemand, le Kasparek tchèque et le Petrouchka russe partagent également avec lui plusieurs caractéristiques.[174].

Plus spécifiquement, le personnage de Petrouchka serait inspiré d'un bouffon italien ayant existé à la cour d'Anne 1ère de Russie[175]. À gaine ou à fils, la marionnette Petrouchka appartient à la lignée de Pulcinella, Pierrot, Polichinelle… et fonctionne sur le même principe du canevas proposant des histoires-types (jour d'arrivée à l'armée, dispute conjugale,…). Pour tous les publics et dans plusieurs pays d'Europe, le répertoire de Petrouchka s'atténue, diminue en vulgarité et en violence pour s'adresser plus particulièrement aux enfants. C'est de sa déclinaison en personnage à fils[176] que Serge de Diaghilev, Igor Stravinsky et Michel Fokine s'inspirent pour créer le ballet *Petrouchka* avec les Ballets russes.

Dans la version proposée par les Ballets russes, l'argument se passe à St-Pétersbourg. La pièce raconte l'histoire d'un début de fête de Mardi-Gras qui tient une place particulière lors du carnaval orthodoxe, fondée essentiellement sur l'amusement, marquant le passage de l'hiver au printemps la semaine précédant le Carême par une rencontre festive autour de la renaissance de la nature[177].

L'adaptation des Ballets russes se déroule en quatre tableaux répartissant les scènes de l'argument. Le tableau 1, centré sur la scène de foire du Mardi-Gras, se déroule en extérieur avec une foule

---

[174] FLEURY, Raphaèle, *La marionnette traditionnelle*, coll. « Guide des collections/Musée des marionnettes du monde », éd. Gadagne Musées ville de Lyon, Lyon, 2010, p.72.

[175] JACOB, Pascal, « Les clowns russes », [en ligne]. In *Site CNAC*, France, [consulté le 1er juin 2018]. Disponible sur : https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns/profils-du-clown/clowns-russes.

[176] Le Petrouchka traditionnel est plutôt une marionnette à gaine. Voir SPEAIGHT, George V. et IVANOVA, Anna, « Petrouchka », [en ligne]. In *Site WEPA (World Encyclopedia of Puppetry Arts)*, UNIMA, [consulté le 31 mars 2020]. Disponible sur : https://wepa.unima.org/fr/petrouchka/.

[177] RUSSIE AUTREMENT [auteur inconnu], « Maslenitsa », [en ligne]. *In Site Russie Autrement*, [consulté le 04 juin 2018]. Disponible sur : https://www.russieautrement.com/nouvelles/carnet-de-voyage/le-mardi-gras-russe-maslenitsa.

conséquente[178], durant laquelle un mage anime trois marionnettes qui se mettent à danser dans la rue, Petrouchka, le Maure et la Ballerine. Le tableau 2 est plus intime puisqu'il se situe dans la maison du mage où vit Petrouchka dans une cellule le spectateur découvre l'amour de Petrouchka pour la Ballerine, qui le rejette, préférant le Maure. Le tableau 3 suit le même schéma en étant centré dans la maison du Maure[179]. Enfin, le dernier tableau clôt *Petrouchka* par une boucle en proposant une nouvelle scène de foire, nocturne cette fois-ci avec la mort du personnage principal, tué par le Maure. Le mage voit le fantôme de Petrouchka et s'enfuit : c'est au spectateur de décider ce qui a été réel et ce qui ne l'a pas été. *Petrouchka* oscille ainsi, tant dans la musique d'Igor Stravinsky que dans les chorégraphies de Michel Fokine donnant l'impression d'animer les pantins ou par la présence du magicien et de la fête aux accents mystiques, entre un rassemblement populaire et une atmosphère surnaturelle, soutenue par l'imaginaire marionnettique.

b) Le pantin : de l'influence au motif chorégraphique principal

Plusieurs analyses font état du phénomène que constitue *Petrouchka* et vont jusqu'à dire qu'il s'agit sans doute du plus grand succès des Ballets russes[180]. Ce succès est en partie dû au choix artistique de Fokine d'utiliser la marionnette comme source d'inspiration pour le ballet, comme vecteur d'un imaginaire rafraîchissant et novateur pour la création chorégraphique, dont les répercussions se font sentir dans d'autres créations des Ballets russes.

Si l'on suit la chronologie des créations des Ballets russes, en succédant à *L'Oiseau de feu* créé en 1910 et en étant suivi du *Sacre du printemps* en 1913, *Petrouchka* est le deuxième ballet dont la musique est composée par Igor Stravinsky. *L'Oiseau de feu* et *Le Sacre* sont aussi fondés sur des contes d'une Russie païenne et provoquent, avec des réceptions différentes, de vives réactions chez les spectateurs.[181] Le récit de *Petrouchka* est inventé conjointement par Diaghilev et Stravinsky, la chorégraphie est de Michel Fokine et les décors d'Alexandre Benois[182]. Selon la mythologie qui entoure l'histoire des Ballets russes, Diaghilev et Stravinsky se sont rendus visite

---

178 Le premier tableau contient la danse des pantins analysée dans les pages suivantes.

179 Le tableau 3 propose deux scènes chorégraphico-marionnettiques intéressantes : une danse de la Ballerine, puis une valse entre la Ballerine et le Maure.

180 GRÉMILLON, Hélène, « Les Ballets russes », *op. cit.*

181 Si *L'Oiseau de feu* rend célèbre le jeune Stravinski, *Le Sacre* se caractérise par une brutalité novatrice vivement contestée quoiqu'incontournable aujourd'hui tant elle fut salutaire pour la danse. Voir GUILOIS, Bruno et CASTANET, Pierre Albert, « *L'Oiseau de feu* – Igor Stravinski. Outils éducatifs », [en ligne]. In *Site Philharmonie de Paris*, France, [consulté le 04 mai 2019]. Disponible sur : http://digital.philharmoniedeparis.fr/0823572-l-oiseau-de-feu-igor-stravinski.aspx ; et MACASSAR, Gilles, « « Le Sacre du printemps », ce grand coup de ballet », publié le 31 mai 2013, [en ligne]. In *Site Télérama*, France, [consulté le 04 mai 2019]. Disponible sur : https://www.telerama.fr/musique/le-sacre-du-printemps-ce-grand-coup-de-ballet.98153.php.

182 Alexandre Benois participe également à la rédaction du livret et à la confection des costumes.

en 1910 durant l'automne. Stravinsky parle alors à Diaghilev de la composition pour piano avec orchestre à laquelle il travaille et dont il vient d'achever une partie. Selon André Boucourechliev, lors de cette rencontre, Stravinsky fait ce constat intrigant :

> En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes.[183]

Cette parole révèle la vision d'un pantin dont tout contrôle sur lui a été perdu. Ce pantin est libéré, émancipé, fidèle à l'imaginaire du pantin telle qu'il est développé au tournant des XIXe et XXe siècles avec *Casse-noisettes*[184] par exemple. Comme l'indique l'expression « subitement déchaîné », « déchaîné » renvoie autant à un soulèvement violent (une révolte autant qu'un soulèvement réel par la main du marionnettiste), qu'à la brisure des chaînes ou des fils par le pantin lui-même pour s'affranchir et conquérir son autonomie, selon un principe merveilleux.

Dans le vocabulaire utilisé par Stravinsky, la rapidité du mouvement chorégraphique et la féerie, qui créent le miracle d'autonomie du pantin, sont présents dès la composition musicale. « Ses cascades d'arpèges diaboliques » indiquent à la fois les compositions musicale, chorégraphique et marionnettique. « Cascades » et « arpèges » fonctionnent en pléonasme évoquant la dégringolade ou la montée des mouvements, des notes, ou des émotions : induites par la composition musicale, les émotions et les gestes suivent le même mouvement, créant le motif du pantin.

C'est suite à cette vision lors de la composition de la musique qu'Igor Stravinsky aurait proposé le titre de *Petrouchka* pour le ballet. Vaslav Nijinsky prend en charge le rôle-titre de Petrouchka au moment de la création, tandis que Tamara Karsavina interprète la Ballerine : deux personnages ainsi que deux danseurs incontournables posent les jalons d'une chorégraphie inspirée de la marionnette. Le Maure (appelé aussi Le Nègre selon les traductions) est quant à lui interprété par Alexandre Orlow. *Petrouchka*, dès la première représentation en 1911, reçoit les larges faveurs du public et est immédiatement un triomphe.

Dans cette traduction, l'usage du terme « pantin » par Stravinsky dans son échange avec Diaghilev au moment de la création musicale, indique d'emblée que cette image est présente dans son esprit et l'accompagne comme un moteur pour la création. Igor Stravinsky parle de pantin et

---

[183] ROCHEFORT, Clément, « Session studio – Igor Stravinski : *Petrouchka* – premier tableau (extrait) », Théâtre de l'Alliance Française, 30 janvier 2021, [en ligne]. In *Site France Musique*, France, [consulté le 4 février 2021]. Disponible sur : https://www.francemusique.fr/concert/interpretation/igor-stravinsky-petrouchka-premier-tableau-extrait. Voir également BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, coll. « Les indispensables de la musique », éd. Fayard, Paris, 1982, 427p.

[184] TCHAÏKOVSKI, Piotr Ilitch (musique), PETIPA, Marius et IVANOV, Lev (chorégraphie), *Casse-noisette*, d'après la version d'Alexandre Dumas d'un conte d'E.T.A. Hoffmann *Casse-noisette et le roi des souris*, créé au Théâtre Mariinsky, Saint-Pétersbourg, 18 décembre 1892.

non de marionnette, une distinction sur laquelle il est important de se pencher avant d'analyser geste chorégraphique de *Petrouchka*.

En détachant la définition du pantin de celles de la marionnette, de la poupée ou du mannequin, nous évitons un usage abusif des synonymes pour gagner en précision. Pour éclairer le propos de Stravinski et les choix chorégraphiques à l'exercice dans *Petrouchka*, je propose une définition du pantin : il s'agit d'une construction sommaire, caractérisée par le signe et le mouvement efficaces qu'elle donne. Souvent en bois ou en carton et à fils (le pantin étant un jouet, non un instrument théâtral), le pantin donne la sensation d'une unité corporelle ou d'un corps complet, à la différence de la marionnette à gaine par exemple dont le bas du corps s'achève dans le prolongement du bras du marionnettiste. Il fut un temps où le pantin était, semble-t-il, présent dans la vie de tous les jours :

> D'Alembert en donne cette définition dans l'*Encyclopédie* : « Les pantins sont de petites figurines peintes sur du carton, qui, par le moyen de petits fils que l'on tire, font de petites contorsions propres à amuser les enfants. » Le pantin est une marionnette plate (parfois en volume), articulée. Ses divers éléments sont manipulés à l'aide de fils. Le goût des marionnettes fut poussé si loin qu'il donna naissance, en 1747, à la mode des pantins et pantines qu'il était de bon ton de porter avec soi, partout. […] D'Alembert écrit ainsi dans ses Mémoires : « Partout dans la rue, dans les salons, où ils étaient pendus à la cheminée, à la cour, dans les spectacles […], on voyait […] non seulement des enfants et des femmes, mais jusqu'à des vieillards, tirer des pantins de leur poche et les faire danser le plus sérieusement du monde » (Jean Villiers, « Il y a 230 ans » in *Revue Unima*, n°46, 1973) […] Considéré plutôt comme un jouet, il peut très bien intervenir dans un spectacle. […] le pantin présente trois particularités : les fils sont accrochés près de l'axe d'articulation pour que le principe physique du levier puisse jouer ; les parties ne sont animées que dans un seul plan ; enfin, la manipulation ne dépend que d'un seul fil qui anime tous les autres.[185]

Le pantin est souvent articulé (contrairement à la poupée qui semble être plus monodirectionnelle dans son mouvement comme dans le sens que le manipulateur lui confère) tout en étant sommaire : le pantin véhicule alors l'image de quelque chose de facilement adaptable et d'efficace dans le signe. Articulation et corps complet font du pantin un témoin privilégié pour imiter et synthétiser le danseur. Néanmoins, l'aspect articulé et la raideur dus à la confection appellent un imaginaire du geste chorégraphique issu de la mécanique, peu souple, aux moments d'arrêts un peu abrupts et aux rebonds figés ou stoppés net par les articulations du pantin. Le déplacement haché est privilégié au détriment de l'intention de l'interprète.

Cette proposition de définition du pantin, resserrée à l'usage chorégraphique, peut être étayée par d'autres définitions. Le *Littré* fait état d'une anecdote étymologique intéressante quoique discutable tant elle est fragile et localisée, concernant la création du mot « pantin ». Il pourrait avoir été véhiculé ainsi :

---

[185] VIOLETTE, Marcel, « Pantin », [en ligne]. In *Site WEPA (World Encyclopedia of Puppetry Arts)*, UNIMA, [consulté le 28 mai 2018]. Disponible sur : https://wepa.unima.org/fr/pantin/. L'aspect plat renvoie immédiatement aux peintures de Fortunato Depero.

> Qu'est-ce qu'un pantin ? un bonhomme de carton qu'on fait danser avec des fils. Or les filles et les garçons du petit village de Pantin près de Paris ont eu pendant longtemps la réputation d'exceller à la danse, comme le témoignent ces vers d'une ancienne chanson :
>
> Ceux de Pantin, de Saint-Ouen, de Saint-Cloud
> Dansent bien mieux que ceux de la Villette ;
> Ceux de Pantin, de Saint-Ouen, de Saint-Cloud
> Dansent bien mieux que tous ceux de chez nous.
>
> N'est-il pas permis de croire, d'après ce vers, que les petits bonshommes de carton ne se sont appelés des pantins que par allusion au talent que les habitants de Pantin avaient pour la danse ?[186]

Ainsi, non seulement la danse serait présente dès la création et dans le sens direct du mot « pantin », mais par ailleurs la question des articulations semble fortement transparaître dans son usage premier, à savoir :

> […] petite figure de carton colorié dont on fait mouvoir les membres par le moyen d'un fil […] des joujoux qu'on appelle des pantins […] personne ridicule […] personne qui change d'opinion et qu'on fait agir comme on veut[187].

Le verbe « exaspérer » que Stravinsky utilise (du moins dans la traduction française) donne des indications de jeu et véhicule déjà un imaginaire sur les intentions et le type de relation que le danseur et les musiciens entretiennent pour cette séquence de la pièce. Un dialogue, fondé sur des interpellations et des réponses, est pensé dès le départ, presque sur le principe de la spontanéité des canevas des spectacles du théâtre de foire, à ceci près que la musique est évidemment écrite à l'avance.

Par ailleurs, dans la musique, qui a précédé la création chorégraphique de Michel Fokine, Stravinsky fait des choix qui font d'emblée allusion à la marionnette, créant comme un écho, voire un arrière-plan implicite commun qui se répercute dans les imaginaires de chacun et notamment du chorégraphe et des danseurs pour élaborer la chorégraphie. Certaines musiques font en effet référence à celles largement diffusées au début du XXe siècle : des musiques populaires connues de tous et chantées partout, faciles à retenir et qui, on peut le supposer, influencent grandement la chorégraphie et renforcent le lien avec la marionnette. Un exemple est peut-être plus frappant que d'autres et pourrait étayer cette hypothèse. Dans la composition

[186] LITTRÉ, Émile, « pantin, étymologie », édité entre 1873 et 1877, [en ligne]. In *Site Littré*, France, [consulté le 28 mai 2018]. Disponible sur : https://www.littre.org/definition/pantin. Le *Littré* donne la source suivante pour cette entrée étymologique : « *Journal de Barbier*, dans *Journal des Demoiselles*, article de M. H. de Viel-Castel, janvier 1864 ».
[187] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « pantin », [en ligne]. In *Site CNRTL*, France, [consulté le 28 mai 2018]. Disponible sur : www.cnrtl.fr/etymologie/pantin.

musicale de *Petrouchka*, Stravinsky reprend à un endroit la mélodie de la chanson *La jambe de bois*[188] interprétée par Armand Ménard, dit Dramen, et composée vers 1908[189] dont le refrain est :

> Elle avait une jambe en bois
> Et pour que ça n'se voit pas
> Elle faisait mettre par en d'sous
> Des rondelles en caoutchouc
> Elle avait une jambe en bois
> Mais comme elle portait des bas
> Ceux qui n'l'avaient pas tâtée
> Ne s'en seraient jamais douté
> Bois… Bois… Elle avait une jambe en bois.[190]

Cette chanson entraînante fait état du matériau qui permet de reconstituer la jambe manquante, remplacée par une prothèse comme le souligne l'expression « rondelles en caoutchouc ». Par ailleurs, la chanson porte le thème de la danse et des bals de l'époque dans le troisième couplet : « Au bal après la fête / […] / Elle dansa la liquette / […] Elle fit la chaloupée / La gigue et l'grand écart ».[191] Le dernier couplet et le dernier refrain achèvent l'histoire par la naissance d'un bébé (après le « grand écart »), lui-même pourvu d'une jambe en bois attachée par le même mécanisme en caoutchouc, conférant une dimension un peu grotesque à la chanson. C'est lors de la prouesse dansée – le grand écart – que la reproduction de cet être mi-femme mi-matériau s'opère, où le bois fait désormais partie de la constitution biologique de l'organisme de cette famille de danseurs.

c) La scène de foire : quand les danseurs s'animent

La scène introductive, fondatrice de l'esthétique chorégraphique

Petrouchka débute par une scène de fête en rue où les nombreux passants sont accompagnés d'une musique rapide propice à l'ambiance festive. Au son des tambours proche de la cadence d'une marche militaire, les mouvements de foule se calment, annonçant l'arrivée du mage qui attire les regards et rassemble les passants. Un rideau est soulevé et apparaissent trois danseurs-pantins : Petrouchka, la Ballerine et le Maure. Grâce au son envoûtant de sa flûte, le magicien anime les pantins qui se mettent à danser, dans leurs boîtes, puis au milieu de la foule.

---

[188] Cette chanson est considérée comme une « polka populaire » selon le référencement de la Bibliothèque nationale de France. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, notice bibliographique « La jambe en bois », [en ligne]. In *Site Catalogue BnF*, France, [consulté le 29 mai 2018]. Disponible sur : catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43279639j.
[189] SPENCER, Émile (musique) et PLÉBUS et MAUBON (paroles), *La jambe en bois*, interprétée par Dranem, créée vers 1908, in DU TEMPS DES CERISES [auteur inconnu], « La jambe en bois », [en ligne]. In *Site Du temps des cerises aux feuilles mortes*, France, 2001-2016, [consulté le 29 mai 2018]. Disponible sur : www.dutempsdesceristesauxfeuillesmortes.net/paroles/jambe_en_bois.htm.
[190] *Idem.*
[191] SPENCER, Émile (musique) et PLÉBUS et MAUBON (paroles), *La jambe en bois*, *op. cit.*

À partir de la captation à ma disposition de la version de *Petrouchka* de 1976 par Noureev, je m'attacherai à identifier les enjeux corporels de l'animation des trois pantins du tableau n°1, lors des célébrations de Mardi-Gras sur une place rassemblant une foule importante. C'est dans cette scène que le magicien[192] fait sa première apparition et donne vie aux trois pantins, les faisant danser et sortir de leurs boîtes à jouets. L'acte d'animation du marionnettiste à ses marionnettes (celui de donner l'illusion d'une âme et d'une vie à un pantin) que l'on peut rapprocher de l'acte de transmission de la danse du chorégraphe aux danseurs (mettre en mouvement et orienter les corps, suivant le schéma sur lequel elle a été pensée) est assimilé aux pouvoirs magiques.

Dans ce début de *Petrouchka*, l'animation du danseur-pantin ne se fait donc pas en prise directe (par la main du marionnettiste agissant sur la marionnette) ni indirecte (utilisant des contrôles : fils, poignées, tringles…), mais dans l'espace vide entre les corps, sans paroles : le magicien, comme une métaphore du chorégraphe, transmet un pouvoir magique à ses pantins, donnant par ses gestes l'illusion de manipulation à distance. Animer un pantin, autant qu'animer des corps par une chorégraphie pour faire spectacle devant une foule ébahie, relève, dans la dramaturgie de *Petrouchka*, d'un acte avant tout magique.

On constate que la chorégraphie des trois pantins au début du spectacle opère un virage radical, tant sur l'imaginaire de la marionnette en scène, que sur la pensée du geste chorégraphique par le prisme de la marionnette. Par l'analyse détaillée de cette première scène via la version filmée de 1976, il s'agira moins de faire une description littérale du mouvement, que de se focaliser sur ce qui fait *danser comme* une marionnette les danseurs jouant les trois pantins : Petrouchka, le Maure et la Ballerine. Comment glisse-t-on d'un corps humain de danseur à celui d'un *danser comme*, d'un pantin, pourtant bien vivant pris en charge par le corps de chair du danseur ?

*

Apparition et animation des danseurs

Alors que la foule est amassée et compacte sur la place, le magicien se fraie un chemin parmi les passants par des gestes rotatifs des bras puis de droite à gauche, accompagnés de larges mouvements de cape et d'une flûte qu'il utilise comme une baguette. Le mouvement de la foule, qui se ramasse de chaque côté du plateau, permet de dévoiler la présence en fond de scène d'un castelet assez grand, surélevé par deux marches et orné de peintures et inscriptions en russe. Il est divisé en trois compartiments verticaux – comme trois boîtes ou coffres à jouets – ouverts sur le public, contenant chacun un petit décor et, au centre, un pantin affaissé : à jardin, le Maure, vêtu

[192] Ce personnage est tantôt appelé le Magicien, tantôt le Charlatan ou le Mage selon les traductions.

d'un costume bleu nuit et blanc, teinté d'orientalisme, au visage peint en noir avec les yeux et la bouche soulignés de cercles blancs ; au centre, la Ballerine, avec un tutu rose et des pointes blanches aux pieds ; à cour, Petrouchka, reconnaissable par son pantalon bouffant à carreaux orange et jaune, évoquant l'Arlequin, le *zanni*, ou le bouffon de cour de la Renaissance.

Dès l'apparition de ces personnages, les costumes, les maquillages et le castelet découpé en petites boîtes indiquent un théâtre de marionnettes fantasmé, éloigné de la marionnette à gaine russe de l'époque, et plus proche du jouet du pantin articulé. L'action se présente donc comme une mise en abyme rêvée par le théâtre ambulant de marionnettes venu jouer une pièce sur la place publique lors d'un événement de rassemblement populaire (ici, les fêtes de Mardi-Gras). Cet imaginaire propre à la marionnette est renforcé par la présence quoique discrète d'un danseur vêtu comme Casse-noisette, à cour en fond de scène lorsque le magicien divise la foule en deux : il porte un masque, un costume militaire, et est reconnaissable par son haut chapeau noir.

La pose des trois danseurs dans les boîtes propose tout de suite un imaginaire marionnettique. La Ballerine, le Maure et Petrouchka ont chacun la tête légèrement inclinée vers l'épaule gauche, les yeux fermés, l'axe du nez-menton vers le sol. Leurs bras sont uniformément placés, coudes repliés[193], mains légèrement pendantes sur la poitrine. Si ces bras sont repliés, ils ne sont pas pour autant relâchés : quelque chose les retient, comme des fils, des aimants, des poignées… une machinerie du suspens propice à la manipulation marionnettique, évitant un corps qui retombe mollement ou un membre qui s'effondre indépendamment du reste du corps. Le corps est maintenu dans sa position, mais par un maintien qui – illusoirement à l'évidence puisqu'il s'agit de danseurs et non de pantins – donne le sentiment d'être initié par un agent extérieur au corps du pantin-danseur. Seules les jambes de Petrouchka font figure d'exception dans ces corps ainsi rigidifiés pour leur première apparition publique : elles évoquent un corps à la fois suspendu et attiré vers le sol car les pieds sont en pointe vers jardin, tandis que les genoux sont légèrement repliés vers cour.

Néanmoins, Petrouchka, la Ballerine et le Maure n'ont pas le corps qui s'affaisse totalement, ce qui renforce l'image du pantin. Le passage du pantin à l'être vivant s'effectue plus tard, par la chorégraphie. Lors de ce début immobile et inanimé, il y a donc la conservation d'une certaine tenue du corps : la tête ne tombe pas réellement sur la poitrine, le buste et les jambes gardent une ligne à la fois digne et claire et non déstructurée comme on s'y attendrait avec un pantin oublié

[193] L'articulation ainsi arrêtée tire même l'imaginaire du côté de l'automate, comme un jouet dont on aurait subitement retiré le mécanisme. Le bras de la marionnette, quant à lui, aurait plutôt suivi la force gravitaire en pendant mollement vers le bas. Cette première image des pantins de *Petrouchka* propose plutôt une dynamique mécanique tenue, propre à une machinerie.

dans un coin. Rien n'apparaît désorganisé comme pourrait l'être un pantin, séparé de l'étirement impulsé d'ordinaire par ses fils ou ses contrôles. Les trois danseurs maintiennent dans leurs boîtes une organisation du corps qui, d'emblée, laisse à penser que ces corps ne sont qu'au repos, endormis : sont présentés ici *des pantins à l'animation en devenir*. Par ce positionnement mi-affaissé, mi-suspendu du corps, le spectateur trouve là l'indice d'une animation passée, d'une pause actuelle, et d'une nouvelle animation future. En quelque sorte, ces corps de pantins sont déjà prêts à partir danser sous l'impulsion du magicien.

La musique se fait plus nébuleuse pour installer la magie. Alors que le magicien longe rapidement la foule à jardin du fond de scène vers l'avant dans un demi-cercle, il pointe du doigt et se tourne dos au public en levant sa flûte dans la main droite[194]. Lorsqu'il l'abaisse devant lui à l'horizontale en direction du Maure – en suivant les fugaces notes de flûte jouées par l'orchestre – , ce dernier se redresse brusquement, comme éveillé. Si le spectateur peut avoir l'impression d'un sursaut parcourant l'ensemble du corps et amenant le pantin à la vie, seules certaines parties du corps se mettent en action pour donner cette illusion : la tête se redresse à la verticale et les yeux s'ouvrent d'un coup en direction du public et, en même temps, les pieds et les jambes, jusqu'ici joints sur l'axe médian du corps, s'écartent d'un bond en seconde position mais pointes flexes. Si le corps semble être réveillé par cette gestuelle magique et prendre ainsi vie, la pose reste toutefois reliée à l'imaginaire du pantin et ne plonge pas tout à fait du côté du vivant. En effet, le corps garde un axe vertical très raide et parfaitement immobile, tandis que les bras demeurent repliés sur la poitrine. Si l'on s'attarde sur les pieds, c'est là que tout se joue en créant immédiatement une ambiguïté maintenue entre le pantin et l'humain, ni tout à fait vivant, ni tout à fait objet ou jouet : en restant flexes, les pointes empêchent ainsi le corps d'avoir des appuis solides, ne tenant que sur les talons. Cette pose est intenable pour un corps ordinaire. Ainsi, dès son animation par le geste du magicien, un flottement évasif est maintenu dans l'existence de ce danseur incarnant le Maure qui se met à danser, oscillant entre être vivant et objet.

Le magicien fait un large tour sur lui-même par sa droite, bras tendu avec sa flûte en direction du public, comme pour chercher la prochaine personne à animer par sa magie. En terminant son tour, il abaisse, de la même façon qu'avec le Maure, sa flûte en direction de la Ballerine, située au centre du castelet. Au tour de la Ballerine de s'éveiller, dans un mouvement suivant le même chemin que celui du Maure, avec quelques variantes : un sursaut parcourt son corps et ses yeux s'ouvrent en grand. Son maquillage est très proche de celui de la poupée et renforce l'image du jouet dans sa boîte : la peau est très claire, l'écarquillement du regard est appuyé par des traits

[194] Le geste chorégraphique du magicien emprunte les codes du marionnettiste-montreur sur ses pantins, les rapprochant ainsi de bêtes de foire autrefois exhibées devant les foules, ou des objets marionnettiques, ces *monstres* (*monstrare*) que l'on *montre*, pour reprendre l'étymologie latine.

noirs autour des yeux et sur les sourcils, des dessins prolongent les cils, et un petit rond de blush rouge marque les pommettes.

Enfin, le magicien procède de la même façon avec le troisième personnage, tournant sur lui-même et pointant sa flûte en direction de Petrouchka, dans la boîte située à cour : ses yeux s'ouvrent, la tête se redresse brusquement et un sursaut parcourt son corps. Ses mains sont dans des moufles, faisant disparaître les doigts pour recréer l'aspect molletonné des mains de poupées. Son maquillage très blanc aux pommettes rosées crée un teint de porcelaine : ce visage, évoquant aussi la poupée, est caractérisé par une asymétrie faciale propre au clown (bouche barrée en diagonale d'un trait noir empêchant symboliquement la parole, sourcils soulignés par un trait apeuré pour celui de droite, froncé pour celui de gauche).

Trois personnages aux corporalités[195] et chorégraphies distinctes sont ainsi révélés et animés sous les yeux du public de la scène et de celui de la salle. Ils sont fondés sur des archétypes tels qu'on les retrouve notamment dans le théâtre de marionnettes traditionnel ou dans la *Commedia dell'arte* : ces trois réveils, à la fois similaires dans leur codification et différents – tant dans le cheminement du geste chorégraphique (de son impulsion de départ à sa finalité) que dans son interprétation – révèlent le Maure comme un personnage agile et situé dans le corps, la Ballerine comme le personnage précieux et léger, caricature d'une féminité schématique, une figure incontournable de danseuse et de la femme-poupée, puis Petrouchka comme le personnage jovial à la gestuelle dynamique, rythmée et souple, farceur et intrépide, proche de Punch ou Polichinelle. Toutefois, c'est une gestuelle empruntée au pantin articulé qui demeure, au jouet, éloignée donc d'une gestuelle de marionnette à gaine, très courante à l'époque.

La danse sur-place des danseurs-pantins : impulser le mouvement

Une fois les trois pantins réveillés par le magicien, la musique devient plus festive et plus cadencée, entraînant les mouvements : les pantins dansent en conservant des visages stoïques,

[195] Je distingue la corporalité de la corporéité en m'appuyant sur la proposition de Michel Bernard. La corporalité est à comprendre à la fois dans son sens philosophique et son sens physiologique, à savoir d'abord « [le] caractère de ce qui est corporel, de ce qui a un corps humain, de ce qui est un corps matériel », et « [le] caractère de la perception visuelle qui permet l'impression de volume ». CNRTL, « corporalité », [en ligne]. In *Site Centre National de Ressources Textuelles*, France, [consulté le 07 juin 2018]. Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/corporalit%C3%A9. La corporalité renvoie donc à ce qui est directement lié au corps et à sa perception (qu'il s'agisse autant d'une perception interne en tant que danseur, qu'externe en tant que spectateur). J'emploie cette notion pour désigner des corps qui ne cherchent pas à en être puisque les danseurs imitent un pantin (une perspective essentialiste indiquerait qu'ils ne soulignent pas l'essence de leur corps), voire pour désigner des corps de marionnettes (qui sont donc, d'office, dessaisis de tout ce qui a trait au corps humain, envisagé à cet endroit seulement dans la perspective du lien avec le corps du marionnettiste). En désignant des corps de marionnettes, la corporalité se concentre donc partiellement sur son sens physiologique, celui de la perception des volumes de la marionnette par rapport/avec/et contre le danseur, sans oublier toutefois son sens philosophique : un corps matériel pris en compte, un partenaire, bien qu'il ne soit jamais question de rendre humaine ou de considérer comme telle une marionnette (un risque souvent signalé par Alain Recoing, François Lazaro et tant d'autres).

figés et inexpressifs. Certaines parties du corps restent également inexpressives par leur immobilité, alors que d'autres s'animent avec rapidité en maintenant une mécanique bien huilée et synchronisée avec les autres danseurs : des parties du corps sont dissociées du reste, offrant une déstructuration de l'unité corporelle, dé-fluidifiant le corps de sa logique.

Suivant la cadence rapide et dynamique de la musique, les danseurs-pantins s'animent ensemble d'abord par les pieds. Ils trépignent sur place, puis alternent en présentant le talon (pointe flexes) tantôt à cour, tantôt à jardin. Le buste, la tête et les bras restent immobiles. Déjà, cette rapidité des pieds (qui dure à peine quelques secondes) est intrigante : les danseurs n'ont pas le temps de positionner le corps sur ses appuis tant le mouvement est rapide. Le geste travaille un corps qui n'aurait pas la nécessité de se reposer ou de suivre l'attraction de la gravité. S'ils témoignent d'une vitalité certaine transmise par le magicien, ces pas, quoique vifs et énergiques, conduisent chaque danseur à faire du surplace (il ne s'agit pas d'avancer mais de réveiller le bas du corps au son de la musique), et donnent l'impression que les danseurs ne touchent pas réellement terre, ou n'en éprouveraient *a priori* pas la nécessité.

C'est essentiellement la jambe droite qui va et vient tandis que la gauche effectue ses mouvements sur place. Le traitement de cette jambe en dit long, dès ce début, sur la typologie de chaque personnage : si la Ballerine effectue tout le temps des pointes, le Maure présente exclusivement le talon en conservant une position large propre à la seconde position, et Petrouchka garde un axe parallèle, central mais un peu gauche, déjà très théâtral. Trépignement sur place, pied droit jeté à gauche, puis à droite (en pointe, en flexe ou de côté selon le personnage), puis à gauche de la même façon. Jambes alors écartées, la Ballerine se hisse sur ses deux pointes, le Maure sur ses talons, Petrouchka sur ses demi-pointes parallèles genoux rentrés. Cette phrase chorégraphique est répétée quatre fois en suivant les phrases musicales, comme la mécanique en boucle des personnages d'un coucou (une idée renforcée par la scénographie des boîtes).

Trait caractéristique de certaines danses traditionnelles d'Europe centrale et de l'Est, notamment durant la période de Mardi-Gras, ce sont essentiellement les pieds, frappant le rythme au sol, qui sont sollicités. Du point de vue de la dramaturgie, la magie de l'animation du pantin par le magicien est évidente. Dans ce début de *Petrouchka*, le geste chorégraphique permet au corps humain de sortir de son immobilisme latent et lymphatique : un corps de pantin, pourtant bien vivant puisqu'il s'agit d'un danseur, est extrait de sa stricte limitation biologique (un assemblage constitué de chair, d'os, de tendons et de peau), gauche, difficilement mobile, souvent empêtré en lui-même, pour venir s'alléger et se laisser gagner par l'impulsion chorégraphique. Comme des

pantins à ficelle[196], l'impulsion du mouvement part d'en bas, des pieds ou de plus loin, de la ficelle au bout de laquelle se trouve le marionnettiste – ici la baguette magique, prolongement du magicien – pour remonter jusqu'au haut du corps.

Créer une vision de lévitation : une croyance incroyante

Quand la musique change de phrase, les trois danseurs tournent leurs têtes face public et remontent leurs jambes sous leurs bustes : en tailleur et pieds en pointe pour la Ballerine, pliés mais écartés comme une grenouille pour le Maure (avec pointes flexes), genoux pliés mais pieds en-dedans légèrement de travers pour Petrouchka. Le spectateur assiste à une figure chorégraphique tout à fait impossible puisque les danseurs se mettent – en toute simplicité – à léviter dans les airs. La main du marionnettiste qui vient soulever les pantins est implicitement présente, pourtant son absence physique confère une dimension comique à la situation puisque l'énigme du processus de lévitation en elle-même n'est pas dévoilée.

Le spectateur distingue un trépied vertical qui soutient par l'arrière chaque danseur pour obtenir cet effet lévitant sans faire bouger le haut du buste ni faire changer les corps de niveau[197] : tête, buste et bras restent à la même hauteur en maintenant leur position immobile. À cet endroit, comme dans le théâtre de marionnettes, il est demandé au spectateur une crédulité consentante[198] à l'illusion, voire une croyance-incroyante à la lévitation de ces danseurs-pantins : jamais le spectateur, adulte ou enfant, n'est complètement crédule face à ce qui se passe sur le plateau, quand bien même il puisse admettre s'être laissé berné lors d'un instant d'inattendu maîtrisé par la virtuosité des artistes, par l'effet d'illusion déployée sous ses yeux. Le spectateur a conscience et n'oublie jamais qu'il s'agit de trois danseurs et non de marionnettes, et que le magicien est un danseur parmi d'autres.

Avec le processus d'illusion, accompagné de la force du geste chorégraphique dans ce spectacle, on passe de l'inanimé – les pantins habillés et maquillés comme des jouets dont la tenue du corps évoque une utilisation récente –, à l'animé des danseurs-pantins en mouvement. Dans ce passage, les danseurs ont des jambes pliées sous leur buste, proposant un corps flottant dans les airs. Seuls les membres inférieurs bougent, indiquant là une impatience du pantin. La danse exhibe

[196] Petits pantins de bois, souvent plats et représentés de face, dont on tire une ficelle placée entre les jambes, venant soulever de manière synchrone les quatre membres.
[197] Dans les études labaniennes, on distingue trois niveaux (haut, moyen, bas) que le corps à la verticale peut prendre. LOUREIRO, Angela, « Atelier intensif – Savoirs somatiques – le système de l'Effort de R. Laban », Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 15-20 avril 2018.
[198] Ou « *willing suspension of dysbelied* » pour reprendre l'expression de Samuel Coleridge. Cette expression est intéressante car non inhérente à la danse où les corps bougent et sont là de manière très concrète. Ce trouble sur le réel des corps par la danse est puisé directement dans la marionnette.

volontairement ici une recherche de mouvements absorbés par la mécanique d'une danse millénaire, populaire, devenue celle des pantins ou des effigies.

La danse de Michel Fokine cherche l'illusion du désinvestissement interprétatif pour faire croire à une mécanique afin de créer un "rendu-pantin". Néanmoins, cela ne donne pas lieu à une uniformisation du geste dans le trio du ballet, au contraire : cette illusion mécanique creuse les caractéristiques de chaque personnage. Si l'effet global est celui d'un trio bougeant d'un même mouvement, nous avons relevé des différences (pointes flexes, demi-pointes, pointes…) d'un personnage à l'autre, où chacun possède une grammaire des pieds qui lui est propre : par exemple Petrouchka ne fait jamais de pointes, le Maure ne fait que des flexes, et la Ballerine de petits mouvements de pointes. Dès le début d'animation de ces danseurs-pantins, si la danse cherche un « rendu-pantin », elle offre une lecture fine des caractères archétypaux de chaque personnage, donnant dès le début des indications précieuses pour la suite du ballet et ses enjeux.

Une fois les jambes repliées dans ce mouvement de flexion des genoux, la chorégraphie continue sur le mode de la lévitation renforçant l'illusion de corps indépendants de la gravité. La danse glisse dans une deuxième séquence de gestes synchrones entre les trois danseurs, fondée sur des passages des pieds par le sol (écartés, regroupés, conservant la même position des pieds caractéristique à chaque personnage, telle que décrite précédemment).

Cette séquence est aussi proposée sur le mode de la répétition par deux fois. Le haut du corps ne bouge toujours pas, n'indiquant aucun saut ou impulsion des jambes lors de la montée sous le buste ou la descente au sol de celles-ci : toute la force du mouvement est contenue dans les muscles abdominaux et dorsaux pour relever ou abaisser les jambes, autant que dans les muscles des bras soutenus par le trépied situé derrière chaque danseur. Le trépied sert à la fois de levier et de point fixe : c'est un point d'appui solide. À cet endroit à titre comparatif, certaines poupées inanimées, en porcelaine notamment, peuvent être équipées de ce type de trépied pour tenir debout en vitrine ou sur une étagère, afin de maintenir une position, certes au repos, mais suggérant le mouvement.

Cette partie, très courte quoique fondamentale de la chorégraphie de *Petrouchka*, fonctionne uniquement sur un plan frontal tant que les danseurs ne sont pas sortis de leurs boîtes. Ce plan a l'avantage, pour celui qui analyse comme pour celui qui souhaite reprendre la chorégraphie de dévoiler l'entièreté des mouvements sur une même surface plane. Par ailleurs, ce plan frontal a pour propriété de suggérer trois pantins en 2D, sans relief ni dimension avant ou arrière, aux mouvements limités : un imaginaire de la poupée de vitrine ou du pantin de bois à la surface plane est alors immédiatement nourri par ce plan frontal.

Ceci dit, l'usage de ce plan frontal cache tout ce qui peut se passer derrière : la présence dissimulée des trépieds, échappant à notre vue, est pourtant fondamentale pour la réalisation du geste chorégraphique de cet extrait. L'usage d'un trépied crée ce plan frontal fixe qui traverse l'axe central du corps le long de la colonne jusqu'au coccyx. Le mouvement chorégraphique s'effectue alors selon le principe de la force centrale (propre aux Sciences Physiques), dont « la trajectoire […] du point matériel est plane […] [dont] le mouvement est constant […] et dont la loi des aires est valable. »[199] L'axe donné est immobile (celui de la verticale) tandis que le mouvement (M, les jambes tendues, pieds au sol) se dirige à son point d'arrivée (M', c'est-à-dire les jambes repliées sous le buste au niveau du coccyx). Le haut du corps jusqu'au tronc donne l'impression d'être immobile et seules les jambes semblent bouger. En réalité, l'ensemble du corps est sollicité pour mener à bien la figure chorégraphique, la force du mouvement étant puisée justement dans la partie immobile du corps.

Un corps dissocié pour créer l'imaginaire du pantin dans la danse

Se dégagent alors les prémices d'une dissociation haut/bas du corps où les jambes sont autonomes et en mouvement (ou donneraient le sentiment de l'être pour les besoins de la dramaturgie), alors que le haut du corps (si on effectue une division approximative à la taille[200]) demeure immobile, quelles que soient les forces qu'il mobilise, comme détaillé plus haut. L'absence de plan sagittal sur cette séquence (qui permet d'effectuer, comme le principe moteur de la roue, un mouvement vers l'avant ou l'arrière, et selon celui de la chenille, un repli ou un déploiement de flexion et extension), ainsi que l'absence de schèmes homologues qui viendraient coordonner le haut et le bas du corps, renforcent cette idée de dissociation entre le haut (buste) et le bas (jambes). Par l'absence de flexion, extension, inclinaison ou rotation du buste[201] (soit par la présence d'un buste en apparence non-sollicité), le geste chorégraphique imaginé pour *Petrouchka* taille ainsi grossièrement l'imaginaire du pantin où chaque mouvement s'effectue dans la fracture d'avec la tête pensante en haut du corps.

---

199 ABCISTE, [auteur inconnu], *Mécanique*, « Chapitre VIII : forces centrales et mouvements des planètes », [en ligne]. In *Site Abcsiste*, France, [consulté le 10 juin 2018]. Disponible sur : abcsiste.free.fr/physique/mecan/me_ch8.html. Le mouvement à forces centrales est également expliqué dans des cours en ligne, [auteur inconnu], *Mouvement à forces centrales, 04 Loi des aires, part 01*, [en ligne]. In *Site YouTube*, [consulté le 10 juin 2018]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=L7ygrNRrds.

200 La taille est le terme utilisé dans la langue courante pour désigner la zone rétrécie du bassin formant un creux entre le bas des côtes et le dessus des hanches. Toutefois, si on se focalise sur son aspect locomoteur, il convient plutôt de localiser cette zone imprécise entre la région abdominale et la ceinture pelvienne, une même zone où se situe l'épique iliaque antéro-supérieure. Et c'est justement de l'absence totale de sollicitation et, *a fortiori*, de souplesse et de mobilité de cette zone, que naît un mouvement rendu-pantin dans cette séquence de *Petrouchka*. Pour les localisations anatomiques, voir schémas in CALAIS-GERMAIN, Blandine, *Anatomie pour le mouvement. Introduction à l'analyse des techniques corporelles*, tome I, éd. DésIris, Gap, (éd. B. Calais-Germain 1984, éd. DésIris 1989 et suivantes 1991, 1999, 2005, 2013) 6e éd. 2016, pp.30-31.

201 CALAIS-GERMAIN, Blandine, *Anatomie pour le mouvement. Introduction à l'analyse des techniques corporelles*, *op. cit.*, pp.32-33.

Après la phrase chorégraphique des pliés/montés/tendus, les jambes des trois danseurs vont d'abord à cour puis à jardin, comme courant toutes seules. La proposition chorégraphique dissocie de nouveau le haut du bas du corps, imaginant une autonomie des jambes comme cherchant à prendre une liberté grandissante tant le mouvement s'accélère et s'élargit sur les côtés, par des petits pas rapprochés et pressés. La Ballerine fait des pointes, tandis que le Maure frappe des talons, alors que Petrouchka fait déjà de petits bonds désordonnés qui s'emmêlent.

Tandis que le reste du corps demeure encore pétrifié comme un pantin inanimé, les jambes, à la manière de celles d'un personnage de *cartoon*[202], cherchent à partir dans une course folle. Ce mouvement d'animation du bas du corps qui s'emballe jusqu'à la folie de la rapidité du geste annonce la suite de l'extrait : la sortie inévitable des trois danseurs-pantins de leurs boîtes pour danser au milieu de la place autour de laquelle les autres danseurs sont amassés à la manière d'un public. Dans leur course, les jambes accélèrent à tel point que les genoux fléchissent pour remonter de nouveau les jambes sous le buste, les pieds continuant à s'agiter dans un rythme effréné.

Immédiatement, on pense à Heinrich von Kleist qui, dans son essai *Sur le Théâtre de marionnettes* et son dialogue sur les danseurs et les marionnettes à fils, dit que :

> Je m'enquis du mécanisme de ces figures et demandai comment il était possible de diriger leurs membres et leurs points, comme l'exigeait le rythme des mouvements ou de la danse, sans avoir aux doigts des myriades de fils.
>
> […] ce mouvement était fort simple : chaque fois que le centre de gravité se déplaçait en ligne droite, les membres décrivaient des courbes ; et que souvent, après avoir été secoué de manière purement accidentelle, l'ensemble entrait dans une sorte de mouvement rythmique qui n'était pas sans ressembler à la danse.[203]

En effet, on peut supposer que Heinrich von Kleist fait référence dans ce passage à des marionnettes à fils qu'il a sans doute croisées de son vivant : trois voire quatre marionnettes attachées ensemble à un contrôle en forme de cerceau que l'on secoue plus que l'on ne les manipule. Or, plusieurs éléments présents dans la chorégraphie de *Petrouchka* des Ballets russes, et notamment dans cette version de 1976, font un écho direct à la marionnette à fils.

Tout d'abord, par la suggestion d'une manipulation : si les fils ne sont pas présents, la façon dont les jambes sont soulevées – certes par l'attraction du genou et de la cuisse, mais donnant le sentiment d'être levées sous l'impulsion du pied, notamment des orteils – crée un geste chorégraphique où des accroches de fils semblent être situées sur le dessus des pieds et au-devant des genoux. La Ballerine tire sa force davantage de la pointe, tandis que le Maure a un mouvement large où les talons ont une place prépondérante, tandis que Petrouchka a les pieds

[202] S'agit-il ici d'un ajout interprétatif de la part de Noureev sur l'œuvre de Fokine ? On peut le supposer. Cependant, à notre connaissance, peu de sources, au-delà des biographies, analysent les spécificités du geste de Noureev.
[203] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, pp.10-11.

rentrés, souvent peu dynamiques lorsqu'ils sont soulevés dans les airs, sollicitant davantage les genoux eux-mêmes groupés. En soulevant une zone du corps, et non son entièreté (pour rappel, le buste, la tête et les bras sont immobiles chez chacun des personnages dans cette séquence), le point d'attraction est décalé de son centre ordinaire. Là où on attendrait comme source du mouvement le buste, la cage thoracique via la conduite de la respiration, le sternum ou le nombril par exemple, c'est une articulation (genoux, bout du pied, cheville) qui entraîne le reste du corps et est à l'initiative du geste chorégraphique. J'envisage l'"attraction" dans la perspective latine[204] ayant donné le verbe « tracter » : le spectateur voit un déplacement du centre énergétique habituel de naissance du mouvement sur un corps du danseur, mais il peut aussi imaginer le fil invisible venu tirer le membre pour le replier sous le buste et créer cette chorégraphie du bas du corps.

Ensuite, le parallèle avec la marionnette à fils est visible dans le recours à des mouvements qui paraissent involontaires, comme ceux décrits par Kleist : « après avoir été secoué de manière purement accidentelle, l'ensemble entrait dans une sorte de mouvement rythmique qui n'était pas sans ressembler à la danse »[205]. Effectivement, les gestes des trois danseurs-pantins paraissent plus secoués qu'impulsés, par une main invisible en cadence avec la musique : ils donnent l'impression d'être initiés par une force extérieure qui lance et relance le geste, plutôt que par des gestes à leur initiative. Techniquement, le muscle est lancé puis brutalement lâché, créant un geste interrompu, par saccade. Cela ressemble à de la danse (pour paraphraser Kleist) mais ce geste donne l'illusion de ne pas en être, basculant du côté d'un pantin qui imite le mouvement d'un danseur, créant une forme de parodie burlesque à travers des personnages archétypaux (Maure, Ballerine caricature de la danseuse classique transformée en poupée de foire, et Petrouchka bouffon ou pantin de chiffons).

À propos de la gravité, Kleist souligne que « ce mouvement était fort simple : chaque fois que le centre de gravité se déplaçait en ligne droite, les membres décrivaient des courbes »[206]. Comme il a déjà été dit à propos de ce passage, le centre de gravité de ces danseurs-pantins se situe sur un axe central (le trépied), immobilisant le haut du corps et les membres antérieurs, comme si le corps était dans l'attente qu'un autre fil soit tiré pour mobiliser cette zone, à la

---

[204] A*ttraho, is, ere* signifiant l'action de tirer à soi. LEGRAND, Henri, *Le Latin en poche. Dictionnaire Latin-Français, contenant tous les mots usuels de la langue latine des origines à l'époque carolingienne*, coll. « Henri Goelzer », éd. Garnier/Bordas, Paris, 2002, p.79. Également quelques lignes plus haut à la même page : *attractio, onis*, signifiant « contraction », « assimilation » dont ce sens dernier est intéressant à mettre en perspective dans l'intégration autant matérielle (le pantin, le fil) que musculaire (tirer telle articulation plutôt qu'une autre) : le geste chorégraphique assimile le fil, quand bien même il soit inexistant. La marionnette prend donc pleinement part à l'imaginaire constitué pour créer la chorégraphie de *Petrouchka*. Les danseurs-pantins de *Petrouchka* gomment toute vision d'une contraction musculaire pour supprimer toute sensation de volonté de leur part d'impulser le geste. Le geste des jambes est pantin, justement parce que le spectateur peut se représenter des fils imaginaires grâce à la façon dont les muscles et les articulations sont sollicités.

[205] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*

[206] *Idem.*

manière des pantins à ficelles. On observe alors que si le corps garde cette position gravitaire en ligne droite verticale, les mouvements du bas du corps suivent les courbes relevées par Kleist en allant tantôt sur les côtés, tantôt sous le buste. Par ailleurs, le maintien continu du plan frontal[207] du haut du corps, lors des trois séquences étudiées précédemment, se définit par l'absence totale d'une inclinaison latérale du buste ou d'une abduction de l'épaule qui donneraient d'autres axes au corps vers le sol ou les hauteurs. Ici, le corps des danseurs n'est orienté que sur des adductions de la hanche, créant du coup un plan sagittal par les pieds[208]. De plus, on a presque toujours de la part des jambes, des abductions[209] des hanches. C'est par la séparation entre le haut et le bas du corps que se crée cet effet pantin.

De l'immobilité de la boîte à l'émancipation de la scène et de la rue

Enfin, il convient de clore cette séquence sur *Petrouchka* des Ballets russes en se penchant sur la sortie des boîtes par les danseurs-pantins. Alors qu'ils étaient en train d'agiter leurs pieds sous leur buste comme assis en tailleur dans les airs, les trois danseurs sollicitent d'un coup leurs hanches, lèvent les bras pour dégager leurs coudes des trépieds, et posent les pieds au sol. Ils sortent en courant de leurs boîtes et vont se placer au centre de la scène, dont l'espace est dégagé par la foule des passants amassée à cour et à jardin en demi-cercle. Une fois arrivés, les trois danseurs reprennent toute la chorégraphie précédemment décrite (voire les trois séquences sur place énoncées plus haut : marche sollicitant uniquement les pieds, lévitation en tailleur, et course effrénée des jambes). Suivant les mêmes phrases musicales, les danseurs replacent ainsi cette danse dans l'espace de la scène, hors des boîtes. Le spectateur peut alors avoir le sentiment que l'animation opérée par le magicien a porté ses fruits : les mouvements répétés de manière mécanique dans les boîtes prennent place dans l'espace de la scène, en contact avec le sol, et en direction de la foule. Les danseurs conservent toutefois leurs caractéristiques de pantins avec notamment une rigidité faciale soulignée par un écarquillement prononcé des yeux, et un travail sur les bras (qui n'avaient pas été sollicités jusqu'ici par la chorégraphie, sauf pour se maintenir sur le trépied). Les danseurs-pantins retournent ensuite dans leurs boîtes à la fin de la séquence, comme pour clore le moment magique de l'illusion.

*

[207] Le plan frontal se repère lorsque le corps reste de face, comme dans l'encadrement d'une porte.

[208] « Un mouvement en plan sagittal, portant une région du corps […] vers la ligne médiane du corps, est appelé une adduction », CALAIS-GERMAIN, Blandine, *Anatomie pour le mouvement. Introduction à l'analyse des techniques corporelles*, tome I, *op. cit.*, p.9.

[209] « Un mouvement en plan sagittal, portant une région du corps […] loin de la ligne médiane du corps, est appelé une abduction. » *Idem*. L'adduction est donc lorsque le danseur croise son mouvement vers le centre, tandis qu'avec l'abduction, il dégage vers l'extérieur.

d) Magnifier le danseur-pantin par le plaisir de la reconnaissance

Ce passage de *Petrouchka* chorégraphié par Michel Fokine et repris par Noureev met en évidence plusieurs points. La sortie des boîtes déjoue d'abord la pesanteur biologique du corps par le suspendu du trépied en offrant à voir des corps en lévitation. Mais, par l'illusion de ce caractère inanimé, les muscles et les membres de chaque danseur dans sa boîte renvoient à cette pesanteur éprouvée par tous, en proposant ainsi un corps mort. L'effet est inversé.

Comme le souligne Roland Huesca, « Fokine puise dans un répertoire de pas familiers, d'éléments "déjà là" »[210]. En effet, dès que la foule des passants s'écarte sur les bords de scène pour révéler les trois boîtes contenant les danseurs-pantins, le spectateur s'attend immédiatement à leur animation (une idée renforcée par la présence du magicien). Le spectateur anticipe chaque geste sur place, d'autant que ceux-ci sont renforcés par le motif de la répétition, suivant lui-même la répétition du phrasé musical : afin de souligner le pantin et sa mécanique, le mouvement et la musique font entrer le spectateur dans une routine oculaire et auditive. Sans surprise, on pénètre dans les rouages et on en épouse rapidement les codes et la régularité.

Néanmoins, ce passage ne sombre pas pour autant dans la monotonie puisqu'il est composé en une suite de courts fragments (l'éveil, la danse surplace, l'élévation, la sortie des boîtes par la marche, la danse au milieu de la foule). Pour autant, chaque fragment peut être anticipé par le spectateur tant ils sont progressifs et fonctionnent sur un enchaînement : entraîné dans la roue du précédent, le nouveau fragment reprend d'abord la mécanique du précédent pour ensuite exposer et répéter la sienne. Ainsi, le spectateur est entraîné au motif suivant. « L'œil anticipe, devine chaque trajectoire »[211].

Fokine a cherché à répondre aux attentes et au goût du public de l'époque, assurant ainsi le succès aux Ballets russes. Il propose des scènes de foule ou de fêtes (le début de *Petrouchka* se déroule sur une place), et un imaginaire du pantin-vivant renvoyant à des pièces antérieures à succès, jouées à Paris comme *Casse-noisettes* par exemple. Il répond aussi aux désirs du public en l'emmenant vers un ailleurs exotique, un conte étranger : le ballet *Petrouchka* se déroule en Russie, comblant là un désir "d'imaginaire russe" dont l'exotisme va jusqu'à l'évocation de la marionnette par son titre éponyme ; un conte féérique où la magie[212] opère.

---

[210] HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales*, chap. « Chorégraphies cubistes », *op. cit.*, p.122.
[211] *Idem.*
[212] La magie est présente dans l'événement-même que constitue le spectacle, notamment, dès 1909, avec les *Danses polovtsiennes* : contes des Milles et une nuits, exotisme oriental ou asiatique, poupées qui s'animent et se mettent à danser, mythologie antique… Les Ballets russes conservent encore aujourd'hui dans l'imaginaire collectif, un peu de merveilleux et de magique qui contribuent à la construction de leur mythologie : quelque chose que l'on n'a jamais

Devant cette scène qui marque le début de *Petrouchka*, le plaisir de la reconnaissance des pas gagne le spectateur : se retrouve ici le motif du canevas, de l'histoire-type présents dans le théâtre de marionnettes et la *Commedia dell'arte*. Ce qui transporte le public, c'est justement la reconnaissance et l'anticipation des gestes chorégraphiques effectués par les danseurs-pantins. Le théâtre de marionnettes ambulant (notamment dans les foires et les marchés au XIXe siècle) conviait, par ses canevas, le public à des rencontres, des retrouvailles : la pièce pouvait être improvisée, qu'importe, l'histoire-type du spectacle de marionnettes était là, connue de tous. Les pas chorégraphiques qui constituent l'histoire-type du ballet donnent ainsi rendez-vous aux spectateurs. « Les attributs du corps se lient aux propriétés d'une pensée fluide et mouvante qui les suscite et les anticipe. Chaque vision singulière relève d'une connaissance *a priori* du réel. »[213]

Le succès de *Petrouchka*, notamment du passage des danseurs-pantins analysé précédemment, est dû en grande partie à la perception qu'en ont eue les spectateurs de ce début de XXe siècle. Si la perception est envisagée comme un phénomène, c'est une construction du réel, elle est liée aux imaginaires du moment : ce sont eux qui sont à l'exercice dans les esprits d'un groupe d'artistes et d'un groupe de spectateurs, et qui fixent la perception à un moment donné. Si l'approche spiritualiste de l'imagination semble évidente pour analyser cette pièce de début de siècle tant elle est à l'œuvre à l'époque dans les milieux littéraires et artistiques[214] , je m'appuie, pour analyser cette perception du geste du danseur-pantin dans *Petrouchka*, sur les travaux parallèles de deux historiens, Hans Robert Jauss[215] et Reinhart Koselleck[216], mettant à l'exercice les notions d'espace d'expérience, d'une part, et (selon le principe de cause à effet) l'horizon d'attente d'autre part.

Comme le souligne Hans Robert Jauss à propos de la littérature :

---

vu, mais qui continue d'éblouir et de rayonner avec un paraître (teintures, pierreries, peintures, tissus) fastueux. Sur ce point, voir HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales*, chap. « Les splendeurs du paraître », *op. cit.*, p.9 et suiv. Ce besoin de magique s'explique brièvement par un contexte sociopolitique d'avant-guerre en Europe, permettant de s'évader de la lourdeur du quotidien et de l'incertitude de l'avenir. Dans ce contexte mondain aux besoins de visibilité, Sergeï Pavlovitch Diaghilev francise même son nom en y ajoutant une particule, une coquetterie intéressante de la part de celui qui porta à bouts de bras l'organisation des Ballets russes, une danse centrée sur la recherche de l'épate et de l'attraction du regard par le spectaculaire : sauts prodigieux, mouvements novateurs, décors somptueux, animations de danseurs-pantins.

[213] HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales*, chap. « Les splendeurs du paraître », *op. cit.*, p.122.

[214] Voir ce que développe Paul Souriau : penser que le monde est une construction, que l'imitation est une construction aussi, afin d'envisager donc la perception en tant construction. SOURIAU, Paul, *La Rêverie esthétique. Essai sur la psychologie du poète*, éd. Alcan, Paris, 1906, p.70 et suiv., [en ligne]. In *Site Gallica BnF*, France, [consulté le 10 juillet 2018]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55802411/f11.image.

[215] JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. all. Claude Maillard, coll. « Bibliothèque des idées », éd. NRF Gallimard, Paris, 1978, 307p.

[216] KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. all. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, éd. EHESS, Paris, (1979) 1990, 334p.

> l'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi *a posteriori* entre des "faits littéraires", mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres.[217]

Si l'on ramène cette réflexion au spectacle vivant, ce n'est finalement pas une pensée globalisante, chronologique et diachronique qui est l'outil privilégié à mobiliser pour s'interroger sur la construction de la perception du spectateur. En se détachant du primat longtemps consacré à l'étude diachronique en Histoire (qu'elle soit littéraire, philosophique, de l'art…), telle qu'elle est d'ailleurs radicalement remise en cause tant chez Jauss[218] que chez Siegfried Kracauer[219] par exemple, la perception du spectateur, servant à rendre favorable la réception d'une œuvre – ici *Petrouchka* –, se crée plutôt de manière synchronique. L'homogénéité de la chronologie n'existe pas[220], hormis dans les restitutions rétrospectives (toujours sous couvert de la prudence de l'interprétation) des historiens. L'Histoire se bâtit *a posteriori*. Pour analyser le spectacle vivant, il s'agit de mettre plutôt le doigt sur la construction d'une perception (venant servir une réception en créant un horizon d'attente) en considérant, dans la perspective de Kracauer repris par Jauss, que tous les événements simultanés sont durablement imprégnés du moment et de l'endroit où ils sont créés.

À propos de l'œuvre littéraire, Hans Robert Jauss propose une définition que l'on peut aisément étendre au spectacle vivant :

> [elle] n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle. Elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence.[221]

Si les spectacles et leur réception sont influencés par ce qui s'est passé avant selon un processus chronologique vertical (des pantins à fils dansant ou des marionnettes à gaine ou à tringle et à fils sur des places publiques), ils sont aussi influencés par ce qui se crée en parallèle, de côté[222] (le déclin du ballet et la critique virulente qu'il subit), et participent ainsi, de manière englobante plutôt que surplombante, à la création de l'espace d'expérience et de l'horizon d'attente du

---

[217] JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, chap. « Histoire de la littérature », VI, *op. cit.*, p.46.
[218] *Ibid.*, XI, p.69.
[219] Voir son étude « Time and History », cité par Jauss, *idem.* KRACAUER, Siegfried, *Zeugnisse – Theodor W. Adorno zum 6.o. Geburstag*, Francfort, 1963, pp.50-64.
[220] « History is nothing but the re-enactment of past thought in the historian's mind », COLLINGWOOD, Robin George, *The Idea of History*, éd. New York/Oxford, 1956, p.228, cité in JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p.47.
[221] JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *ibid.*, p.47.
[222] Voir par exemple certaines expositions comme MARTIN, Jean-Hubert, *Carambolages*, Grand Palais, Paris, 2 mars-4 juillet 2016.

spectateur[223] selon un principe relationnel d'influences et de croisements, un processus qui a créé les conditions favorables à la réception de *Petrouchka* au début du XXe siècle.

En devenant ainsi un "classique", *Petrouchka* devient presque intouchable, mais s'éloigne du caractère novateur et de la fraîcheur qui avaient fait son succès au début du XXe siècle. Sans doute le public qui se rend à des représentations de *Petrouchka* à l'Opéra y va-t-il d'abord pour le plaisir de ces retrouvailles avec un classique.

Si *Petrouchka* était aujourd'hui une création et non une pièce du répertoire, peut-être que l'accueil réservé aux trois danseurs-pantins serait plus difficile car cette image peut nous paraître datée : notre imaginaire a intégré ce type de formes (sans nécessairement avoir une connaissance précise du spectacle vivant au XXe siècle), et peu de spectacles viennent constituer un espace pour de telles formes aujourd'hui. Notre perception a besoin d'autres sillons pour être dynamisée. L'ère du danseur-pantin est devenue au mieux un classique au pire un cliché, et l'interrogation se porte aujourd'hui davantage sur son héritage détourné que constitue la marionnettisation du danseur.

Que pouvaient être les espaces d'expérience et les horizons d'attente du premier public de *Petrouchka* chorégraphié par Michel Fokine face à la prouesse dramaturgique et chorégraphique des danseurs-pantins ? Commençons par l'espace d'expérience, qui précède l'horizon d'attente. Il construit la perception : il participe à bâtir tout un livre d'images du pantin qui accompagne de manière plus ou moins consciente le spectateur. Même si le spectateur ne sait pas à l'avance ce que va faire le personnage de Petrouchka, des gestuelles lui viennent immédiatement en tête, sollicitées et créées par son espace d'expérience. C'est ce qui aide le spectateur à construire sa perception et, par ricochet, sa réception de l'œuvre. Pour mon étude de cas resserrée à *Petrouchka*, je délimite l'espace d'expérience des spectateurs selon ce qu'ils ont déjà vu à la Belle Époque. Leur imaginaire du pantin est déjà formé : les spectateurs ont un espace d'expérience qui leur permet d'accueillir *Petrouchka*. Ce spectacle parle d'un pantin, et sollicite donc tout un tas d'images et de représentations du pantin que le spectateur a déjà, en vrac, avec lui.

Après l'espace d'expérience, se trouve l'horizon d'attente. Il est ce vers quoi tend l'espace d'expérience. Si on suit Hans Robert Jauss, l'horizon d'attente se définit par :

> […] le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.[224]

[223] « Car les multiples événements […] [suivent] des courbes temporelles absolument différentes, [et sont] soumis aux lois spécifiques de leur histoire particulière. », JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *ibid.*, p.69.
[224] *Ibid.*, p.49.

L'horizon d'attente présuppose donc, sinon une conscience collective, du moins des références partagées par un groupe d'individus[225] donné, sans pour autant nier les spécificités des consciences individuelles et les cas marginaux[226]. Dans son horizon d'attente, le public espère voir ce pantin chez *Petrouchka*, mais aussi d'assister au processus d'animation, si possible spectaculaire, du danseur-pantin. Ce qui fait le succès de *Petrouchka*, c'est que Michel Fokine et ses danseurs parviennent à magnifier le système d'attente bâti par le public : la pièce va au-delà de l'horizon rêvé par le spectateur en allant au spectacle.

Or, l'horizon d'attente est comblé en magnifiant l'espace d'expérience construit dans la perception du spectateur, que propose la représentation de *Petrouchka* par les Ballets russes. Cet horizon se déploie en cinq points (au minimum) qui ont permis le succès retentissant de ce ballet.

D'abord une forme d'exotisme recherché dans les spectacles à la Belle Époque. Le public va voir les Ballets russes pour sortir de la lassitude qu'il a du ballet français. L'histoire de *Petrouchka* se déroule à St-Pétersbourg, on vient donc voir "la Russie", quand bien même celle-ci serait-elle fantasmée par le processus spectaculaire. Ensuite, n'oublions pas que la narration du ballet *Petrouchka* a la structure d'un conte : le spectateur a donc la promesse d'un voyage lointain et merveilleux dans l'univers du conte slave. En troisième point : le ballet prend appui sur une marionnette russe : Petrouchka est parente de Polichinelle, mais n'est malgré tout pas la même marionnette. Il y a une curiosité par rapport à ce que le spectateur connaît déjà. De plus, le duo Michel Fokine pour la chorégraphie et Vaslav Nijinsky dans le rôle principal assure déjà la conquête du cœur du public : les Ballets russes sont en grâce à Paris depuis leur arrivée en 1909. Le public vient donc voir *Petrouchka* dans l'espoir d'être de nouveau charmé par la représentation. Les spectateurs ne savent pas exactement ce que va faire Nijinsky, mais ils espèrent voir un pantin magnifique sur la base de leur espace d'expérience, selon leur imaginaire du pantin, et le fantasme probable qu'ils ont du danseur-pantin. Enfin en cinquième point, *Petrouchka* est certes l'histoire d'une marionnette, mais interprétée par des danseurs jouant eux-mêmes les marionnettes : ce paramètre va au-delà de l'horizon des attentes du public, sublimant la technique et l'interprétation des danseurs et l'objet-pantin.

---

[225] Il existe un balancement entre l'horizon d'attente individuel et celui culturel et collectif qui s'inscrit alors dans l'Histoire.

[226] Sur ce point, plusieurs sceptiques d'une potentielle conscience collective (quand bien même serait-elle fragile et modulable) se sont dressés. Voir JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, notamment l'analyse qu'il fait de la pensée de René Wellek (1936).

e) De la mimesis à la marionnettisation du corps ? Réhabiliter le danseur-pantin

Dans *Petrouchka*, c'est un danseur vivant qui fait le pantin. Le processus chorégraphique s'appuie donc sur une imitation au sens de *mimesis* qui entre dans un système d'attentes du public. Alors que dans le cas du *Sacre du printemps* et plus encore sans doute pour le *L'après-midi d'un faune*, l'évidence, la conception du geste entraîne le spectateur non plus vers l'objet, le jouet ou le conte, mais vers des corps bien concrets et bien vivants, suggérant cependant des dérèglements physiques (des corps malades ou en devenir), psychiques (la gestuelle du fou, du déséquilibré, de l'abîmé), sociaux (un corps atteint par les fonctionnements, les images de sa société, par un groupe…). Ces corps sont durablement atteints et déréglés, marquant les prémices d'une marionnettisation du corps.

Dans les deux cas (si l'on divise grossièrement *Petrouchka* d'un côté, *Le Sacre* et le *Faune* de l'autre), la *mimesis* n'est néanmoins pas à entendre en tant que simple imitation : elle est bien évidemment nimbée d'imaginaires. Cela veut dire que ce que le chorégraphe choisit d'imiter (en l'occurrence ici, le pantin) en composant un imaginaire chorégraphique (celui la marionnette au sens large telle), ceci qui vient donc solliciter et mettre au travail des bagages culturels, sociaux, artistiques, antérieurs ou contemporains qui sont déjà là, ces fameux espaces d'expérience et horizons d'attente que définissent les travaux parallèles de Jauss[227] et Koselleck[228]. On s'écarte d'une vision essentialiste de la réalité, en cherchant plutôt à imiter, via le geste chorégraphique, au travers d'un réel et de son imaginaire. "Imiter" demeure donc concomitant d'"inventer" : imiter, c'est faire acte de création, proposer une construction active en s'appropriant un certain nombre de codes propres au pantin à l'époque de *Petrouchka*, envisagés presque comme des référents communs que les spectateurs parisiens pourraient immédiatement saisir.

Dans *Petrouchka*, plus qu'un pantin dansant, c'est un pantin sensible (pourvu d'émotions, de sentiments, de réactions quoique mécaniques…) qui est présenté par la scène. C'est l'humain, au-delà du pantin, qui est mis en valeur, avec sa sensibilité, faisant dès lors des pas de côté à une imitation stricte et mécanique : le danseur imite le pantin.[229]

---

[227] JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*

[228] KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé*, *op. cit.*

[229] L'art chorégraphique de Nijinsky interprétant Petrouchka permettait déjà d'apporter, sous la plume de certains critiques, une nuance : « Émile Vuillermoz affirme que le travail de Nijinsky incarne le renouveau : « Ce parti pris répond logiquement à l'esthétique nouvelle. L'automatisme et l'impassibilité de ces "poupées divines" exaltent ce qu'il y a d'immatériel dans cette stylisation de la beauté et de la sensibilité humaine » ». HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales. La Belle Époque des Ballets russes*, *op. cit.*, p.135.

Comme le souligne Paul Souriau[230] dans un « éloge de l'imagination, [par une] conception spiritualiste de la création artistique [faisant], à l'époque, la part belle à la contemplation »[231], la contemplation en ce début de XXe siècle est un dépassement de la perception, au-delà de la stricte limitation de l'œuvre à sa forme plastique et matérielle. Pour le danseur, il cherche à s'éloigner de toute forme d'imitation sans l'intégrer à soi. Par l'appui sur l'imaginaire de la marionnette, le spectateur est amené à profiter de l'œuvre qu'il a devant lui en envisageant les chemins qu'elle croise avec sa sphère mentale et, selon l'hypothèse de Roland Huesca, « avec Loïe Fuller ou Fokine, le corps s'exprime au-delà de sa propre matérialité »[232]. Or justement, pour le cas spécifique de *Petrouchka*, est-on uniquement du côté de l'imitation stricte ? Au regard de ce que dit Paul Souriau invoqué par Roland Huesca, on peut en douter.

Ainsi, dans la théorie du danseur-pantin développée avec cette étude de cas de *Petrouchka*, le danseur va au-delà de la matérialité et rencontre le pantin. Si ce début de *Petrouchka* propose des danseurs-pantins qui imitent la marionnette, cela crée des rendez-vous attendus par le spectateur, s'appuyant sur une sphère mentale commune et connue de tous. Suivant l'art des pantins de bois et les raisons de l'affection que leur porte le public, les danseurs-pantins de *Petrouchka* se font complices du spectateur et, dans ce clin d'œil de la fête de foire où ils sortent de leurs boîtes pour danser parmi les vivants, donnent corps et gestes à des rêves et des souvenirs de jouets animés partagés par tous.

Concluons cette idée du danseur-marionnette. À propos de la représentation théâtrale et son émancipation, Bernard Dort dit :

> […] après avoir tenu le texte puis la représentation prise comme un tout pour l'objet central de mes analyses, je m'attache davantage aux comportements mêmes de cette représentation, à ses données dramaturgiques (au premier rang desquelles le temps, l'espace et les comédiens), et je tente d'en tracer, à partir d'une série de spectacles, les métamorphoses. Car ce qui m'est devenu plus sensible, ces derniers temps, c'est le caractère multiple du théâtre : sa qualité de discours pluriel où la place du destinataire importe au moins autant que celle des destinateurs, des émetteurs. "Représentation émancipée" ne désigne rien d'autre : une pratique artistique qui re-présente au lieu d'interpréter et qui le fait par le dialogue (ou l'affrontement), à parts égales, de ses différentes composantes.[233]

Si ces propos concernent la scène théâtrale, ils sont éclairant pour la danse. La représentation est envisagée par Bernard Dort sous un angle métaphysique, permettant de revenir sur les trois piliers de la *marionnettisation du corps* du danseur exposés en introduction du *Danser comme* : de

[230] SOURIAU, Paul, *La rêverie esthétique*, *op. cit.*
[231] HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales. La Belle Époque des Ballets russes*, *op. cit.*, p.122.
[232] *Idem.*
[233] DORT, Bernard, *La Représentation émancipée. Essai*, « Préface », coll. « Le Temps du Théâtre », éd. Actes Sud, Arles, 1988, p.14.

l'imitation à la sortie hors de soi, en passant par la réorganisation du corps. Le « re-présenter » de Bernard Dort explicite partiellement le « ré-activer le geste » : en héritage de Dort, la ré-activation permet de souligner et définir un usage de la marionnette mettant le danseur au travail. Objet de représentation, désignation, délégation, double de soi-même, filtre déformant… la marionnette est un outil qui représente et place en écho le danseur sous un statut similaire, dans un rapport mutualisé. Avec Dort, la représentation se place avec clarté du côté du « faire théâtral »[234]. Corps contraires voire oxymoriques, tracent l'« utopie heureuse [...] celle d'un théâtre comme lieu d'une coexistence idéale de diverses démarches artistiques, voire de diverses conceptions du monde »[235].

Repérée comme phénomène à l'exercice dans les créations chorégraphiques dans *Petrouchka* comme nous l'avons vu par exemple, l'imitation de la marionnette par le danseur a à la fois pour objectif sur l'interprète et pour conséquence sur le spectateur de donner les signes d'un imaginaire connu, en représentant par la danse un univers des forains, re-donnant corps, re-présentant cet univers en venant combler la nostalgie qu'il a laissée.

La re-présentation de Dort permet donc la création d'une communion entre scène et salle, rassemblant interprètes et spectateurs, certes autour du cliché d'un danseur-marionnette, mais aussi autour d'un imaginaire collectif occidental, et du plaisir de voir *présentés de nouveau* ces corps mécaniques du théâtre de foire. *Coppélia*, *Petrouchka*, aujourd'hui œuvres de répertoire, marquent ce plaisir des retrouvailles.

La marionnettisation du corps prise dans son premier niveau (une imitation du pantin par le danseur) a pour effet de placer le danseur au service de l'objet-pantin à révéler par le geste chorégraphique. Par le jeu d'influences qu'exerce la marionnette sur le geste chorégraphique, son imaginaire et sa réalisation, il ne s'agit plus d'admirer la prouesse du danseur en scène, mais le résultat de cette imitation du pantin. La danse cherche à créer une gamme de gestes immédiatement reconnaissables comme appartenant à la marionnette. La suite de l'Histoire du spectacle vivant confirme cette voie : *voguing dance*, hip-hop… reprennent et actualisent ces codes marionnettiques dans les chorégraphies.

Toutefois, cet effacement recherché par l'imitation du pantin tel qu'il a été analysé, n'a-t-il pas pour contre-effet d'attirer l'attention du spectateur sur le "bien imité", traquant avec malice le moindre petit signe du vivant dans la construction chorégraphique qui échapperait à l'interprète ? N'est-ce pas ici une mécanique bien huilée que l'on vient admirer et applaudir, une danse du pantin "réussie" ?

---

[234] DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, *op. cit.*
[235] *Idem.*

L'humain est dilué au profit de la plastique pure de la marionnette avec la marionnettisation du corps du danseur au sens d'imitation du pantin. Objet intermédiaire du spectacle vivant (ni sculpture ni acteur), son influence interroge, comme une ombre ou un négatif, le geste chorégraphique, certes comme double mécanique ou reflet dans le miroir du danseur qui s'exerce, mais aussi comme mécanique interne convoquant les chemins de l'interprétation. En imitant la marionnette, le danseur travaille à nommer les zones de son corps qu'il anime ou dés-anime, les centres de lumière et ceux dissimulés dans l'ombre, jouant non plus sur une mécanique de l'ensemble (savoir faire une pirouette, un piqué…), mais donnant un sens précis à chaque articulation.

Néanmoins, cette tentation picturale d'imiter la marionnette est devenue aujourd'hui un motif récurrent, parfois considéré comme un *gag* ou une facilité. Cette recherche par la marionnette d'une imitation qui révèle la mécanique du corps dépasse en réalité la question du danseur-marionnette ou du danseur *faisant* la marionnette, pour amener vers le deuxième niveau de la marionnettisation du corps, à savoir une recherche de la réorganisation du corps.

Comme le souligne la marionnettiste, plasticienne et scénographe Gisèle Vienne, « la marionnette véhiculerait de manière très forte ce stéréotype du contrôle et de la maîtrise »[236]. La beauté de la marionnette se situerait du côté de l'écoute qu'elle sollicite et propose à l'interprète : elle incite l'interprète à être ouvert à la manière dont elle nous transforme en tant qu'interprète, créant là un geste extra-ordinaire. Probablement que nous pourrions supposer que *Petrouchka* constitue une apogée de l'imitation puisque celle-ci, jadis décriée, en est devenue un motif chorégraphique.

Dès *L'Après-midi d'un faune* ensuite, nous nous situons aux prémices de la marionnettisation du corps de deuxième niveau, qui invite à quitter la *mimesis* pour s'autoriser la surprise, et où la saccade du geste mécanique, au-delà de l'imitation, aurait pour fonction de reconnecter ce corps de danseur imitant la poupée avec l'humain à l'intérieur de lui-même. Dès *Coppélia* et *Petrouchka*, nous assistons déjà à ce déverrouillage du geste dans le corps grâce au processus de marionnettisation.

[236] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.166.

II. Le geste mécanique, un geste heuristique pour le danseur ? Quand l'image passe dans le corps

Comme chez Kleist, ou comme dans le théâtre japonais, l'âme est faite du "mouvement mécanique" de la marionnette, en tant qu'elle s'adjoint à une "voix intérieure"[237].

« Le XXe siècle porte la marque de la vitesse, de la parcellisation de l'espace, de la mécanisation du mouvement »[238]. Alors même que la modernité apporte une fragmentation de la vie, par le foisonnement technique qui s'intensifie et par son accélération effrénée, la danse rompt dans le même temps avec la narration, ouvrant sur un bouleversement majeur radical. Le personnage, l'histoire, le destin ne sont plus, alors même que le statut de la condition humaine s'amenuise dans la société. Dans le même temps, si l'on se place dans la perspective lancée par Aby Warburg puis à sa suite par Georges Didi-Huberman, l'image et sa temporalité sont interrogées, se déjouant d'une analyse chronologique pour envisager le temps plutôt comme strates et redécouvertes Ces théories s'interrogent alors sur les traces et les survivances d'une image[239], que l'on peut élargir à l'œuvre plastique.

Au-delà de chercher à repérer les traces d'une œuvre dans une autre, je me sers de cette théorie de Didi-Huberman pour m'interroger sur la part active de la marionnette dans ce détachement de la danse à la narration. Comme participant à bâtir une histoire en négatif, la marionnette a aidé modestement dans l'histoire de la danse à renouveler le geste chorégraphique et à sortir d'un clivage narratif et d'une « virtuosité gratuite »[240], alors même que pour sa propre discipline, la marionnette est restée longtemps enfermée dans un anecdotisme narratif[241], et (abstraction faite des expériences du Bauhaus dont il sera question plus loin) n'a commencé à s'en affranchir que tout récemment, avec des précurseurs à partir des années 1970. La marionnette participe elle aussi à la crise du drame[242] qui, quelle que soit la discipline, se joue partout sur la scène du spectacle vivant (en danse, théâtre…). Les arts de la marionnette délaissent progressivement l'animation

---

[237] DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, éd. de Minuit, Paris, 1985, p.215.
[238] GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, « Avant-propos », *op. cit.*, p.7.
[239] BERT, Jean-François, « Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warbug* », *Questions de communication*, 2, (2002) 23 juillet 2013, [en ligne]. In *Site Journals Open edition*, [consulté le 15 octobre 2019]. Disponible sur : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7290.
[240] GINOT MICHEL, *La danse au XXe siècle*, *ibid.*
[241] Entretien Renaud Herbin et Oriane Maubert, 13 juin 2019. Annexe, p.81.
[242] SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, trad. all. Sibylle Muller, coll. « Penser le théâtre », éd. Circée, Belval, (1956) 2006, 163p.

telle qu'elle avait été définie par Paul Fournel[243] : l'autonomie de la fable, sa diachronie autant que sa linéarité ne sont plus nécessairement au centre de la représentation. Le postdramatique[244] à sa suite consolidera l'importance de ces bouleversements pour la scène. Progressivement donc, la création s'éloigne de la narration et du drame strict, et sort de l'énonciation narrative et psychologique pour aller vers des formes plastiques et esthétiques, réveillant, chatouillant, provoquant les émotions et sensations – au sens quasi biologique – des spectateurs. Dans ces mutations, Didier Plassard a démontré la grande implication de la marionnette, favorisant par sa forme et ses possibilités, des transitions impossibles sans elle, par la radicalité de sa forme, la puissance symboliste de cette « effigie ». Le geste marionnettique s'ouvre alors aux rencontres et permutations avec les autres arts dont la danse, déconstruisant les frontières avec l'humain, remplissant le gouffre qui les sépare. En danse, comme si le risque de la « virtuosité gratuite »[245] redoutée par Noverre était enfin compris, le XXe siècle s'affranchit de la narration pour effectuer « le retour à un certain naturel »[246], encourageant l'interprète et le chorégraphe à aller plus près du corps, plus près de soi.

Comme nous l'avons étudié à travers la figure du danseur-marionnette, le premier niveau de la marionnettisation du corps est celui de l'imitation à partir d'une représentation mentale, souvent stéréotypée et caricaturale, de la marionnette ou du pantin. De cette imitation ainsi définie découle un geste procédant souvent par saccades, centré sur les articulations qui crée l'illusion d'un rendu-pantin par le corps du danseur. Nous constatons que ce geste se retrouve partout sur les scènes contemporaines, chez des artistes aux pratiques très différentes.

C'est ce geste, en apparence mécanique ou fondé sur une imitation de la mécanique du pantin, qu'il convient de définir désormais. En partant de caricatures et stéréotypes, nous glissons notre analyse vers la recherche de ce geste mécanique en cherchant à déterminer son importance pour la création chorégraphique : le deuxième niveau de la marionnettisation du corps du danseur amène d'emblée à dépasser l'imitation stricte de la mécanique articulaire du pantin. Il emmène le danseur vers une meilleure connaissance de son corps-instrument[247]. De rapprochements en

---

[243] FOURNEL, Paul, « Introduction au monde de la marionnette », in JURKOWSKI, Henryk et FOULC, Thieri (dir.), *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, coéd. UNIMA/L'Entretemps, Montpellier, 2009, p.7 : « La marionnette est un objet animé avec une intention dramatique ».

[244] LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, trad. all. Philippe-Henri Ledru, éd. L'Arche, Paris, 2002, 307p.

[245] GINOT MARCEL, *La danse au XXe siècle*, *op. cit.*

[246] *Idem.*

[247] « Le danseur n'est ni sujet ni a-sujet ; il mouvemente la fonction-sujet qui s'empare tantôt de lui, tantôt du public ou de l'Autre à travers certains "objets" (par exemple l'objet de la mère – seins et bassin –, l'objet de la terre – le mur…). Le corps-danseur relance la fonction-sujet comme pulsation d'altérité qui rend les corps et les lieux disponibles – à la présence, la rencontre, l'événement d'être. […] Être sujet, c'est seulement être disponible de temps à autre à la *fonction d'altérité* – pour faire danser le verbe *être* en corps. » SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, coll. « Points essais », éd. du Seuil, Paris, (1995) 2005, p.111.

similitudes[248], que reste-t-il de la marionnette dans le geste chorégraphique du danseur alors même que, peut-être, cette marque du geste marionnettique n'est ni nommée ou conscientisée par l'interprète ? Est-ce un théâtre où « les images souffrent de réminiscences »[249] ?

Deuxième niveau de la marionnettisation allant vers une disponibilité du corps

L'exploration de la marionnettisation du corps par l'imitation n'est pas limitative pour l'interprète, bien au contraire, et il faudrait exclure d'emblée la comparaison péjorative du danseur en marionnette pour en comprendre toute la teneur. J'observe en deuxième niveau, pour définir la marionnettisation, qu'elle permet de rendre disponible le corps : en passant par ce stade de l'imitation proprement mécanique que véhicule l'imaginaire caricatural de la marionnette, l'interprète entre dans une introspection intense de ses possibilités corporelles. L'enquête sur les traces de la marionnette dans le geste chorégraphique se précise avec l'exploration du corps par l'interprète lui-même. Quel « atlas mnémosyne »[250] la marionnette constitue-t-elle dans la mémoire du corps du danseur, et quelles résurgences en trouvons-nous dans son geste ? Quelle cartographie mémorielle et vivante de la marionnette se loge dans le geste du danseur ?

Ce virage de la marionnettisation du corps, amorcé au début du XXe siècle, marque des pratiques actuelles : dans certaines danses ou pratiques corporelles (mime, hip-hop, *voguing*…), chaque articulation est connue intimement par son interprète et devient, par la sensation qu'elle procure en étant mobile ou immobile, une porte d'entrée pour le geste. Cette connaissance permet de chercher à gommer les efforts du corps (sollicitant les poids et contrepoids du corps, motivant un soin et un respect au corps[251]…). Cette recherche d'harmonie dans le mouvement par la connaissance embrasse tous les endroits du corps et rejoint la marionnette et le théâtre d'illusion : la connaissance du corps devient telle que l'effort de l'exercice technique disparaît.

Dans la marionnettisation du corps, nous ne sommes donc pas seulement dans la recherche de l'imitation. Nous sommes cependant avec certitude dans un imaginaire imprégné de celui de la marionnette, qui nourrit le geste, ou peut faire ressortir les rouages, les défaillances d'un corps ou

---

[248] Termes empruntés à Jean-François Bert désignant, dans le projet « Mnémosyne » d'Aby Warburg, une manière de confronter dans l'analyse les détails d'une image. BERT, Jean-François « Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op. cit.*

[249] DIDI-Huberman, Georges, *L'image survivante*, *op. cit.*, p.307.

[250] Je fais référence à l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg ; et à la pièce-exposition *Mnémosyne* de Josef Nadj. Voir *Atlas Mnémosyne – Aby Warburg*, 24 mai 2016, [en ligne]. In *Site Index grafik*, [consulté le 15 octobre 2019]. Disponible sur : indexgrafik.fr/atlas-mnemosyne-aby-warburg/ ; et NADJ, Josef, *Mnémosyne*, projet photographique et performatif, créé lors de la Biennale de la Danse de Lyon, Musée des Beaux-arts, Lyon, 22 septembre 2018.

[251] Par exemple TODD, Mabel Elsworth, *Le corps pensant*, trad. angl. Élise Argaud et Denise Luccioni, éd. Contredanse, Bruxelles, (1937), 2012, 379p.

de sa représentation[252]. La marionnettisation du corps, dans ce deuxième sens, diffère de la réification (faire chose). Par la conscience du corps qu'elle procure, elle permet un épanouissement du geste chorégraphique, allant à la rencontre des sensations.

La marionnette ferait ici office de porte d'entrée, de loi pour l'imaginaire du danseur. Cet imaginaire propose à la fois des exercices pour le danseur (articulations, étirements, relâchés… marionnettiques), et une interprétation souvent mécanique (faire le pantin, inanimer certaines parties de son corps…). Contrainte créative, ouverture pour la recherche du danseur, la marionnette participe en cela à inventer et produire du geste. J'utilise le terme de « loi » pour le mouvement dans le sens proposé par Daniel Sibony :

> la Loi est […] un lieu incandescent où la parole s'*ignifie*, et où s'opèrent entre corps et âme – disons entre deux "corps" – certaines transmutations (avec sublimations, conversions, somatisations…). La Loi est donc présente, à l'œuvre, au seuil de toute "naissance" ou mutations ; aux points critiques de l'événement-corps.[253]

Il précise que « chaque danse se lie, même par une pensée ténue, à la culture dont elle émane, au lien symbolique qu'elle fait vibrer ou grincer »[254]. L'imaginaire marionnettique, dans la création du geste mécanique, fait resurgir un paysage occidental marqué par la figure désirée autant qu'effrayante de la poupée qui danse, où geste, envoûtement, danger et sacré sont mêlés[255]. Dès lors que le geste du danseur inspiré par la marionnette devient saccadé, dès lors que le danseur semble se heurter à quelque chose en répétant à plusieurs reprises le même mouvement, se crée un malaise que l'on cache sous couvert de la désignation de « geste mécanique ».

Finalement, la question centrale n'est plus tant l'imitation que : que peut un corps ? Quelles sont ses possibilités et impossibilités ? Pourquoi voit-on un geste marionnettique et que révèle-t-il du vivant en scène ? Qu'appelle, au fond, cette danse mécanique ? L'imaginaire marionnettique, en tant que jeu d'influences tel qu'il a été proposé précédemment, vient interroger les possibilités et limites du corps, en ouvrant également des perspectives de gestes. Il amène à une meilleure connaissance de soi. La marionnette vient purger en quelque sorte le danseur pour le sortir de ses clichés et ses carcans invisibles (codes de jeu, mouvements, expressions du visage… touchant l'interprétation) pour renouer avec l'humain. Quels *trans-faire*[256] (pour reprendre l'expression de Daniel Sibony), entre libertés, risques, emprunts, parcours peut-il y avoir dans le corps, de la marionnette au danseur ?

---

[252] Voir la représentation du corps féminin suresthétisé, réduit à l'état d'objet inanimé chez Gisèle Vienne ou WHS et Sungsoo Ahn pick up group.
[253] SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, chap.4 « Danse et loi », *op. cit.*, p.110.
[254] *Ibid.*, p.109.
[255] Pensons aux états proches de la transe où les corps sont animés, comme détachés de toute volonté terrestre, suscitant la peur, parfois l'indécence, ou un envoûtement presque magique chez ceux qui regardent : David devant l'Arche de Dieu, Salomé…
[256] SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, *ibid.*, p.112.

A) Le geste emprunté : de l'image à l'attitude du corps

Dans la perspective warburgienne décryptée par Georges Didi-Huberman, reprenons cette recherche de la marionnette dans le geste chorégraphique, amenant le danseur vers une exploration de ses possibilités : « Qu'est-ce qui fait en définitive qu'une image survive et qu'elle devienne trace d'une culture ? »[257] Qu'est-ce qui fait que ce geste de la marionnette survive de danse en danse et devienne un motif récurrent ? Comment la trace de la marionnette se répand-elle dans la danse (échauffements autant que danses urbaines ou lors de divertissements par des non-professionnels) ? Quelle est cette "culture" du geste du robot, comme du geste de la marionnette, d'où vient-elle et qu'a-t-elle apportée dans la connaissance du corps ?

> Pour devenir image-trace, image-survivance, l'image doit […] toucher son regardeur et peut-être plus encore, être de l'ordre d'un véritable rapt, d'un emportement. Aby Warburg, en s'intéressant aux représentations des nymphes, « belles créatures drapées, venues de loin, marchant dans le vent, toujours émouvantes, presque toujours érotiques, inquiétantes quelque fois », découvrit que cette forme si particulière d'image ne sollicite pas seulement son regard mais sa totalité, psychologique, sociale et sensorielle.[258]

À cet endroit, mon hypothèse selon laquelle la marionnette influencerait le geste du danseur, trouve un ancrage chez Aby Warburg qui envisage une « implication directe, empathique du corps »[259] face à l'image :

> L'incorporation reste à la base de la compréhension de l'efficacité d'une image – de sa puissance de *Nachleben* [survie et influence, *je précise*], de transmission. L'incorporation n'est pas simplement synonyme d'attirance, c'est bien plus, ou au-delà plutôt, parce que Aby Warburg se sentit littéralement paralysé par son observation des nymphes, car avec elle, rappelle Georges Didi-Huberman, il faisait « l'expérience d'une image capable de tout ; sa beauté était capable de se convertir en horreur […] ; son offrande de fruits capables de se transformer en tête coupée ; sa belle chevelure dans le vent capable d'être arrachée de désespoir »[260].[261]

Plus qu'une attirance pour la marionnette, c'est la reconnaissance de son geste en elle que le danseur saisit. C'est l'étrange contenu à l'intérieur de soi, le mystère, le fantomatique que la marionnette révèle au danseur et qui traverse le geste de celui-ci par pouvoir de suggestion d'imaginaires.

L'histoire qui nous paraît la plus intéressante, au fil de nos observations et discussions avec les artistes contemporains, pour proposer un décryptage de l'influence de la marionnette sur le geste dansé, passe par l'imitation de l'image (mentale, fantasmée ou observée) et sa mécanique.

---

[257] BERT, Jean-François, « Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantôme selon Aby Warburg* », *op. cit.*
[258] *Idem.*
[259] *Idem.*
[260] DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante*, *op. cit.*, p.350.
[261] BERT, Jean-François, « Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantôme selon Aby Warburg* », *ibid.*

Nous pourrions alors dresser une histoire de ce que Bernard Vouilloux nomme « les attitudes », partant de Lady Hamilton ou Isadora Duncan, et allant jusqu'au voguing ou aux danses urbaines par exemple. Sans dresser là un inventaire fastidieux, arrêtons-nous sur ces pratiques qui ont scellé un pacte étroit entre image et danse dont la marionnette est parente.

a) Quand l'image fait geste : Lady Hamilton et les prémices d'une marionnettisation

Dans son ouvrage *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*[262], Bernard Vouilloux bâtit une théorie des attitudes tout à fait féconde pour cerner les prémices de ce qui se déploie par cette marionnettisation du corps de deuxième niveau, que l'on pourrait faire débuter avec Lady Hamilton. Nous partirons donc de l'image ou de la représentation plastique (sculpture, peinture) présente dans les attitudes d'Hamilton pour glisser au cas spécifique de la marionnette.

Épouse d'un collectionneur d'art, Lady Hamilton (1765-1815) initie des pratiques composées d'« attitudes » empruntées aux œuvres plastiques antiques. Une filiation avec la recherche chorégraphique d'Isadora Duncan[263] un siècle plus tard, entre autres, pourrait être tracée dans l'emprunt à l'image pour faire geste. Bernard Vouilloux présente les attitudes de Lady Hamilton en « tableaux vivants » : il s'agit de petites performances privées (une expression théorisée par les recherches de l'historienne Kirsten Holmström[264]). Par « tableau vivant » Bernard Vouilloux revient sur un registre qu'il qualifie de « mineur »[265] présent dans l'histoire du spectacle vivant et qui croise les arts visuels dès la seconde moitié du XVIIIe siècle. Comme une préhistoire à nos hypothèses, ce genre mineur marque la rencontre de l'image fixe avec le geste vivant, avant la rencontre du mouvement de la marionnette avec celui du danseur telle que nous l'entendons aujourd'hui. Le tableau vivant désigne donc une pratique théâtrale reprenant dans des postures immobiles des compositions de tableaux ou de sculptures et données à voir à un public restreint, souvent aisé, connaisseur de la référence ainsi mise en chair. Le tableau vivant donne donc corps au trait du pinceau, à la marque dans le marbre. Comme le souligne Bernard Vouilloux à la lumière des recherches de Kirsten Holmström :

---

[262] VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, coll. « Champs arts », éd. Flammarion, Paris, (2002) 2015, 870p.

[263] Une filiation entre Hamilton et Duncan émerge alors, de la simple influence de l'image sur l'attitude du corps, va jusqu'à un ancrage dans un imaginaire antique, à la base de la composition du geste.

[264] Bernard Vouilloux indique s'appuyer sur les recherches de l'historienne suédoise Kirsten Holmström qui s'inscrivent dans le champ de l'histoire du théâtre. HOLMSTRÖM, Kirsten, *Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants. Studies on some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, Almqvist & Wiksell (Acta Universitatis Stockholmiensis, Studies in Theatrical History 1, Stockholm, 1967, 278p.

[265] VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, *ibid.*, p.25.

> […] le tableau vivant requiert d'être situé par rapport à deux formes d'art connexes apparues à peu près en même temps et qui participent des mêmes préoccupations, le « monodrame » et les « attitudes ». Du premier, il suffira ici de rappeler qu'il a pour prototype le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau[266], pièce en un acte (lui-même réduit à une scène) et pour un seul personnage. Sa formule, qui repose sur la combinaison du discours, de la musique et de la pantomime, le distingue des différents genres musico-dramatiques pratiqués à l'époque […] [car] la musique intervient uniquement durant les intermèdes […], l'ambiance émotionnelle qu'elle prend en charge étant destinée à *encadrer* les séquences verbales et à *doubler* les passages de pure pantomime ; autrement dit, associée régulièrement au geste muet, elle est toujours dissociée de la parole. […]
>
> L'art des attitudes est indéfectiblement lié, on le sait, à la personne d'Emma Hart, maîtresse puis épouse de sir William Hamilton. Ce dernier était ministre […] depuis novembre 1764 […] et surtout connu comme collectionneur d'antiquités et marchand d'art […]. Et si je veux retenir précisément [le témoignage] de la comtesse de Boigne, c'est […] parce qu'il est l'un de ceux qui nous donnent l'image la plus complète des attitudes hamiltoniennes […].[267]

Chez Bernard Vouilloux, le tableau vivant est donc une évolution de l'attitude. Il cite la comtesse de Boigne (1781-1866) qui décrit cette pratique chez Lady Hamilton :

> Elle […] se créa un talent unique, […] qui enchantait tous les spectateurs et passionnait les artistes. Je veux parler de ce qu'on appelait les attitudes de Lady Hamilton.
>
> Pour satisfaire au goût de son mari, elle était habituellement vêtue d'une tunique blanche ceinte autour de la taille ; ses cheveux flottaient ou étaient relevés par un peigne, mais sans avoir la forme d'une coiffure quelconque. Lorsqu'elle consentait à donner une représentation, elle se munissait de deux ou trois shalls [sic], de cachemire, d'une urne, d'une cassolette, d'une lyre, d'un tambour de basque. Avec ce léger bagage et dans son costume classique, elle s'établissait au milieu du salon. Elle jetait sur sa tête un shall [sic] qui, traînant jusqu'à terre, la couvrait entièrement et, ainsi cachée, se drapait des autres. Puis elle le relevait, subitement, quelquefois elle s'en débarrassait tout à fait, d'autres fois, à moitié relevé, il entrait comme une draperie dans le modèle qu'elle représentait. Mais toujours elle montrait la statue la plus admirablement composée.
>
> […] Souvent elle variait son attitude et l'expression de sa physionomie. "Passant du grave au doux, du plaisant au sévère", avant de laisser retomber le shall [sic], dont la chute figurait une espèce d'entr'acte [sic].
>
> […] C'est ainsi qu'elle s'inspirait des statues antiques et que, sans les copier servilement, elle les rappelait aux imaginations poétiques des Italiens par une espèce d'improvisation en action.[268]

À la différence du tableau vivant, d'après ce témoignage, les attitudes de Lady Hamilton induisent donc le mouvement, par un enchaînement de reprises de sculptures antiques. On ne sait pas en revanche si ce mouvement était travaillé entre chaque étape créant une chorégraphie ou s'il marquait justement le passage d'une attitude à l'autre, seule l'attitude semble sujette à interprétation. Prémices du *voguing* quoique les enjeux en soient à l'évidence bien différents, l'image initie le mouvement dans le corps autant qu'elle en réfléchit l'immobilité. Retenons-là qu'il s'agit donc, à la différence de Duncan par exemple, d'une danse sur place, ou plutôt d'un glissement d'une attitude à une autre. Il ne s'agissait pas tant pour Lady Hamilton de recopier les poses antiques que d'en cerner l'attitude « en un exercice de recomposition stylisée à la manière

---

[266] Soulignons ici qu'Isadora Duncan était elle-même une grande lectrice de Rousseau.
[267] VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, *op.cit.*, pp.25-28.
[268] BOIGNE (de, comtesse), Éléonore-Adèle, *Mémoires*, t.I, éd. Mercure de France, Paris, (1907-1908) 1986, pp.91-92. HOLMSTRÖM, Kirsten, *Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants. Studies on some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, *op. cit.*, pp.113-116.

antique, étroitement tributaire, comme tel, de la vision idéalisée qu'en donnaient l'art italien classique et l'anticomanie néoclassique »[269].

Ces attitudes initiées par Lady Hamilton font des émules dans les sociétés mondaines européennes, glissant donc par effet de mode vers le tableau vivant, dont la dimension collective est définie par Grimm comme l'art :

> d'imiter les compositions de tableaux connus avec des figures vivantes. On établit d'abord le fond du tableau par une décoration pareille. Ensuite chacun choisit un rôle parmi les personnages du tableau, et après en avoir pris les habits, il cherche à en imiter l'attitude et l'expression.[270]

Le tableau vivant demeure cependant du côté du divertissement sans jamais vraiment s'en détacher, étouffant partiellement les avancées prometteuses que Lady Hamilton avait portées avec les attitudes, ouvrant pourtant un pan de recherches du geste absolument essentiel au croisement des arts.

Concluons que ces expériences ouvrent la voie à la création d'une danse inspirée par les images et les objets issus d'autres arts, telle qu'on la trouve chez Isadora Duncan, mais aussi chez Oskar Schlemmer ou à l'inverse chez Picasso avec les costumes de *Parade*, ou bien plus tard dans la *voguing dance* des années 1970, la pop'culture et la populaire « danse du robot » que l'on retrouve à peu près sur toutes les musiques électroniques.[271] « Où commencent, où finissent les effets charnels du marbre et les effets formels de la chair, où l'ivoire taillé par Pygmalion, où la chair de Galatée ? »[272] ; de la statue mise en chair, à la chair statufiée, c'est ici une histoire de corps fictionnalisés, dédiés à la représentation (plastique ou chorégraphique) dont il est question[273]. Par la rencontre, le corps s'apprivoise et se reconnaît dans cet autre art pour mieux s'offrir à la représentation, au regard. Devenu fin explorateur de lui-même par l'intermédiaire ludique et méthodique de l'art visuel, le corps s'offre alors avec une générosité infinie, portée en "figure", au spectateur, non pas se diminuant par l'imitation, mais se sur-exposant (s'exposant par deux fois)

---

[269] VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, *op. cit.*, p.30.
[270] F.M. von GRIMM, in DIDEROT, Denis, *Salons*, t. II, éd. Clarendon Press, Oxford, 1957-1967, p.155. Cité in VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, *ibid.*, p.35.
[271] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.161.
[272] VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, *ibid.*, p.24.
[273] « […] la référence aux artefacts visuels est étroitement liée à la constitution des notions de *mimèsis* et d'*imitatio*, dont on sait qu'elles forment l'axe directeur des différentes théories de l'art que la pensée occidentale s'est données depuis l'époque de Platon jusqu'à celle de Diderot. » *Ibid.*, p.66. Envisager l'impact de la marionnette sur le geste du danseur comme marionnettisation du corps revient donc à considérer cet héritage de l'imitation, tout en s'en détachant et prenant en compte (voire révélant ou appuyant) l'avancée postdramatique que la marionnette a offert à la création spectaculaire. C'est l'histoire du double sens de *représentation* qui est alors démontrée par le concept de marionnettisation du corps : à la fois représenter quelque chose, dans le sens spectaculaire du terme, pour un public ; et re-présenter quelque chose, le rappeler à notre souvenir, notre mémoire. L'image marionnettise le corps dans le sens son geste, reproduit par le danseur, rappelle à celui-ci le souvenir de cette image et le marque dans la chair, le souffle, les articulations. Il en crée une présence charnelle, au sens de contenue dans la chair du danseur, et dans son savoir chorégraphique qui s'étend vers cette re-présentation mémorielle. Représenter, c'est donc reprendre, mais aussi faire sien. Marionnettiser, c'est en conséquence développer les possibles du soi. En cela, la marionnette est un enjeu heuristique majeur pour le danseur et son geste, et le spectacle en général.

en tant que corps et en tant qu'œuvre, transfiguré de sa condition originelle de corps biologique. De l'inanimé au vivant, le corps devient lui aussi animation, par lui-même et par l'œuvre qui l'inspire, marionnettisé.

b) Alfred Jarry : corps épais d'Ubu ; mécanique élastique de la grenouille

Dans la continuité de ces expériences gestuelles inspirées de l'image, sous la plume et dans les dessins d'Alfred Jarry (1873-1907) se trouve une incitation à un corps marionnettisé de l'interprète en scène, aux gestes graphiques et à la corpulence transformée vers une esthétique mécanique. Le travail important de Jarry pour la scène, qui ouvre la voie sur le théâtre de l'absurde et le surréalisme, n'est plus à démontrer, je ne m'y étendrai pas. Soulignons simplement deux choses pour cette transformation par l'image du corps de l'interprète : le personnage d'Ubu d'une part, et les observations menées par Jarry au Nouveau-Cirque, invitant tous deux à un remodelage du corps exposé en scène.

Pour le personnage d'Ubu, Didier Plassard note que :

> […] si l'on n'attend guère de Polichinelle ou de Punch qu'ils se comportent autrement qu'en pantins, il n'en va pas de même pour des personnages auxquels des interprètes humains prêtent vie sur scène. Aussi, *Ubu roi*, pour ne rien perdre de sa violence ni de sa force d'ébranlement psychique, doit-il donner le spectacle d'une humanité réelle mais aliénée, distordue par l'excès. Comme le précise Jarry, quelque temps après la création [au Théâtre de] l'Œuvre : « *Ubu roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose »[274].[275]

Au cœur des préoccupations de Jarry se logent les prémices de la distorsion du corps nécessaire au corps marionnettisé dont il sera question plus loin. Même si Jarry nous parle de l'acteur et non du danseur, les procédés qu'il propose induisent une forme de marionnettisation du corps, dans le sens d'un dévouement total, voire d'une annulation de soi au profit du personnage :

> L'acteur "se fait la tête", et devrait tout le corps, du personnage. […] On n'a pas pensé que les muscles subsistent les mêmes sous la face feinte et peinte. […] L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un *masque* l'enfermant, l'effigie du PERSONNAGE […].[276]

Jarry ne cherche donc plus nécessairement à solliciter la mobilité et l'expressivité du visage de l'acteur, au contraire, il lui privilégie la tétanie afin d'en limiter les expressions à des émotions de base. Le corps se stylise autant qu'il s'épure par la réduction des possibles expressifs. L'émotion

---

[274] JARRY, Alfred, « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », reproduit in HEROLD, André-Ferdinand, « Les Théâtre », in *Mercure de France*, tome XXI, n°85, Paris, janvier 1896, p.218. Didier Plassard note que cette phrase a disparu de toutes les éditions ultérieures.
[275] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.43.
[276] JARRY, Alfred, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », in *Mercure de France*, tome XIX, n°81, septembre 1896, *Œuvres complètes*, vol. 1, p.407

se fait comme en danse par tout corps entier, et non seulement sur la zone faciale, privilégiant le personnage sur l'individu au-dedans. Comme le souligne Didier Plassard :

> On n'a pas assez observé […] combien *Ubu roi* trompe l'attente née de l'article *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, censé préparer le public à la mise en scène de l'Œuvre. D'une poétique de l'effigie, conforme aux vues du Petit Théâtre ou de Maeterlinck, les représentations des 9 et 10 décembre 1896 font passer à la marionnettisation effective des comédiens : non pas celle, toute métaphorique, dont rêve Antoine, mais bien l'imitation, par les interprètes, du jeu de poupées et d'automates.[277]

En bref, Alfred Jarry imagine son *Ubu roi* avec des mouvements imitant la marionnette, très ancrés dans la mécanique du corps. On sait notamment que Louise France, contemporaine de Jarry et qui fut interprète de Mère Ubu, reproduit des gestes que l'on peut qualifier de marionnettiques :

> Si Mme France se montra si remarquable dans ce drame d'*Ubu*, c'est qu'elle avait compris le rôle en automate, en poupée, et, seule intelligence artiste, réalisa la conception de l'auteur avec la raideur voulue de ses gestes courts et de sa tête toute d'une pièce vivante et voletante, puis aussitôt immobilisée.[278]

Plus que l'imitation, Louise France devient la marionnette comme le suggèrent les deux expressions « en automate » et « en poupée », où l'usage du verbe « comprendre » donne la dimension d'une conscience propre à la marionnette ou tirée d'elle, laissant deviner ici une intelligence toute particulière dans la connaissance de son corps et ses possibilités. Même si on peine à l'imaginer, la tête devient « voletante », donnant une illusion de fragmentation du corps, presque comme un petit avion. Or c'est justement « l'incongruité de ces comédiens transformés en pantins » qui provoque un rire teinté d'angoisse chez le spectateur par ce traitement si particulier du geste marionnettique, et que l'on peut alors qualifier de chorégraphique, appliqué aux corps, qui fait d'*Ubu roi* :

> Un manifeste théâtral, le retournement grotesque de l'idéalisme symboliste, proche du « comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse des morts »[279].[280]

Même si les deux représentations au Théâtre de l'Œuvre fin 1896 ne remplissent pas toutes les exigences écrites par Jarry, voire en trahissent une partie (par un jeu d'acteurs assez retenu par exemple), c'est le pouvoir angoissant du dédoublement, de la division de l'être contenue en un seul corps, qui fait le succès et la spécificité d'*Ubu roi* et qui retient mon attention, le plaçant en fondement majeur de la marionnettisation du corps. Néanmoins, cette marionnettisation proposée par Jarry ne se suffit pas à elle-même : rembourrages, masques, voix transformée sont nécessaires pour la soutenir. Le corps doit être transformé pour ne plus être tout à fait humain.

---

[277] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.45.
[278] BRETONNE (de la), Raitif (de son vrai nom Jean Lorrain), in *Le Journal*, 30 juillet 1897 ; cité in ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry*, éd. La Table Ronde, Paris, 1974, p.249.
[279] JARRY, Alfred, « Questions de théâtre », in *La Revue blanche*, t.XII, 1er janvier 1897 ; in JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Gallimard, Paris, (1886) 1986, vol.1, p.416.
[280] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *ibid.*, p.46.

En ce sens, le projet de Jarry ne paraît pas aller au bout des possibilités que la marionnettisation du corps a à offrir au geste sur la scène. Ce n'est d'ailleurs pas du côté de la marionnette que Jarry trouvera un prolongement (même détourné) à ses œuvres. Cette question d'un double dans le corps sera, par la suite et dans un premier temps, davantage explorée par la danse.

Jarry a observé en partie cette stylisation du corps de l'interprète, puisant dans le chorégraphique, sur les scènes de ses contemporains. En 1902, dans les chroniques de *La Chandelle verte* publiées dans la *Revue Blanche* par exemple, Jarry raconte comment il était à la recherche de formes parallèles au théâtre officiel du Théâtre-Français, pour sortir des « beautés conventionnelles de Racine et autres défunts »[281]. Il part voir une représentation du Nouveau-Cirque dont il rapporte cette description :

> "Papa Grenouille", Juno Salmo paraît. Tout son corps est ganté d'une étoffe souple, couleur de peau de grenouille. […] Il saute de son char flottant et s'aplatit au pied des roseaux avec un bruit mou. C'est bien un batracien. Il grimpe avec des gestes prestes […] jambes croisées derrière sa tête, nœud compliqué de membres ou de tentacules, homme-reptile.
>
> Ses contorsions se succèdent, fondues l'une dans l'autre, houleuses et souples, et plus changeantes et plus diaprées sous les projecteurs variés des lumières électriques.[282]

Dans cette description de danseurs-batraciens contorsionnistes qui imitent les grenouilles à la perfection, se dégage une gestuelle grotesque destinée d'abord à provoquer le rire, sortant l'homme du sérieux humain de la scène pour aller vers l'imitation de l'animal. Le corps est théâtralisé jusqu'à la déshumanisation par la gesticulation et la déformation dans le mouvement. Cette gestuelle grotesque, comme dans les carnavals et autres événements populaires millénaires d'inversement des valeurs, permet à la représentation de sortir de la hiérarchie sociale et des arts : le besoin du rire dans le contexte de l'époque de Jarry, avec ses codes et ses mœurs, ses besoins. Cette gestuelle grotesque du danseur-batracien constitue une satire sociale nécessaire : les valeurs sociales sont renversées, la hiérarchie de l'ordre établi est dévalorisée, tout en passant par une revalorisation de l'expression artistique du spectacle, au travers un corps finalement assez virtuose dans sa capacité de contorsion et de déformation. Finalement, sous la plume de Jarry se trouve l'observation d'un travail sur le corps qui s'explore beaucoup dans les milieux du cirque, que l'on retrouve sur les scènes du music-hall et qui va être repris ensuite par les avant-gardes, venant nourrir l'imaginaire du et par le corps.

---

[281] JARRY, Alfred, chap. « Gestes. Juno Salmo au nouveau cirque », *La Revue Blanche*, 15 janvier 1902, pp.144-145, [en ligne]. In *Site Gallica*, [consulté le 13 mars 2020]. Disponible sur : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15548r/f147.image. JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, coll. « la Pléiade », t.2, éd. Gallimard, Paris, 1987, pp.334-337.
[282] *Idem*.

c) D'Edward Gordon Craig à Isadora Duncan : la Surmarionnette en mouvement

« La Marionnette est un modèle de l'homme en mouvement »[283]. Par cette phrase, l'homme de théâtre britannique Edward Gordon Craig (1872-1966) s'exprime en visionnaire à la croisée des deux siècles, annonçant un tournant intellectuel autant que scénique majeur et radical pour les relations entre interprète et marionnette au plateau. L'essai « L'Acteur et la Surmarionnette »[284] qu'il rédige en 1907 puis publie dans la revue *The Mask* en 1908[285] fait bondir en avant la pensée sur le théâtre de marionnettes et son rapport à l'acteur, annonçant toutes les expériences du XXe et XXIe siècle. Enigmatique et déroutant, ce texte majeur semble avoir dû attendre les années 1970 pour prendre corps, mouvement et matière sur les scènes, à la sortie des marionnettistes de derrière le castelet. Les comparaisons par exemple entre les dessins de Craig de la Surmarionnette et *Tant que la tête tient sur le cou* du Théâtre du Mouvement (1978), avec ce « corps envisagé »[286] recouvert de masques, sont déroutantes. S'il semble que Craig n'ait pas eu les moyens de ses expériences, il érige la marionnette tantôt en modèle, tantôt en substitut, tantôt en partenaire – jusqu'à l'hybridité du corps et du masque – avec l'interprète, impactant durablement le mouvement de celui-ci.

De cette recherche qu'il nomme la Surmarionnette, la définition à l'état d'ébauche demeure, comme les dessins qui l'accompagnent, ce qui n'aide pas à en tirer des principes clairs. L'analyse théâtrale privilégie surtout la question de l'acteur qui deviendrait un personnage tout entier selon les ambitions de Craig, suivant les traces posées par Alfred Jarry dans la recherche d'une dépersonnification et d'un détachement de la psychologie de l'interprète.

Néanmoins, le mouvement est également au cœur des préoccupations de Craig, et sa liaison amoureuse autant que sa collaboration artistique avec la danseuse et chorégraphe Isadora Duncan

---

[283] CRAIG, Edward Gordon, *Puppets and Poets*, in *The Chapbook*, n°20, Londres, février 1921, p.17. Cité et traduit in PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.48.

[284] Vraisemblablement, le terme « Surmarionnette » apparaît mi-juillet 1905. PLASSARD, Didier, « La vitesse du cheval et celle de l'escargot : théories et pratiques de la Surmarionnette chez Edward Gordon Craig », in *Acting Archives Review*, VIIIe année, n°15, mai 2018, p.11, [en ligne]. In *Site Acting Archives*, [consulté le 18 avril 2019]. Disponible sur : http://www.actingarchives.it/review/ultimo-numero/7-la-velocita-del-cavallo-e-quella-della-lumaca-teorie-e-pratiche-della-ubermarionette-in-gordon-craig.html.

[285] CRAIG, Edward Gordon, « The Actor and the Übermarionette », in *The Mask. A monthly journal of the art of the theatre*, n°2, avril 1908, pp.3-8, [en ligne]. In *Site Bluemountain*, [consulté le 10 avril 2020]. Disponible sur : https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaau190804-01&e=-------en-20--1--txt-txtIN-------.
Extrait principal traduit in PLASSARD, Didier, *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, coll. « La Recherche », éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, (1996) 2004, pp.220-230.

[286] HEGGEN, Claire et MARC, Yves, avec la complicité de PEZIN, Patrick, *Théâtre du Mouvement*, chap. « L'objet masque neutre : le corps « envisagé » », *op. cit.*, pp.339-351.

(1877-1927) de 1904 ou 1905 à 1907 confirment cette hypothèse[287]. Ensemble, ils iront jusqu'à imaginer un spectacle mêlant marionnettes et danses duncaniennes. Pourtant, leurs univers artistiques apparaissent en contraste. Chez Duncan, nous nous situons du côté de la danse libre, au contraire de l'articulation ou de l'arrêt sur images d'une Lady Hamilton par exemple. Néanmoins, Isadora Duncan éclaire plus la pensée de Craig que la marionnette n'éclaire sa danse à elle : elle prend en effet un modèle extérieur à elle-même (la peinture et surtout la sculpture) mais qui n'a pas une qualité de mouvement mécanomorphe (à la différence de la marionnette) dans le sens où il ne participe pas à lui attribuer les caractéristiques d'une machine, bien au contraire. Grâce à l'objet artistique sur lequel Duncan s'appuie, le corps est envisagé dans une libre pensée (ce que, ontologiquement, le XXe siècle a une tendance à oublier). En tout cas, il s'agit pour Duncan de rendre son volume libre au corps. À la différence des expérimentations du Bauhaus par exemple, ce modèle chez Duncan est donc celui de l'expression d'une danse libre. En ce sens, Isadora Duncan éclaire la pensée de Craig dans la mesure où elle nous permet de formuler l'hypothèse suivante : le geste mécanique, emprunté à l'image, n'est plus nécessairement dévitalisé du vivant, imitant la machine. Au contraire, un travail sur la mécanique du geste peut relier l'interprète à une danse beaucoup plus libre.

Si Craig reste, presque par habitude, un homme du XIXe siècle (notamment par le positionnement de l'artiste démiurge qu'il affectionne encore)[288], sa recherche artistique privilégie davantage une réflexion sur le spectacle en lui-même, espace énigmatique de rêverie en mouvement, que par une entrée unique par le texte. Refusant l'imitation autant que le réalisme, Craig est partisan « d'un théâtre du mouvement, de la lumière et du silence, œuvre de suggestion, propice à la rêverie »[289].

En mettant en perspective les pensées de Craig et de Duncan, j'essaierai de revenir sur la définition nébuleuse de la Surmarionnette, pour m'interroger sur la façon dont les pistes duncaniennes aident, du moins partiellement, à dissiper le brouillard qui entoure la Surmarionnette, et voir comment la Surmarionnette participe à tracer un jalon de plus pour la marionnettisation du corps.

Penchons-nous sur la Surmarionnette. De quoi s'agit-il ? Si Denis Bablet[290], Didier Plassard[291], Patrick Le Bœuf[292] et d'autres se sont penchés sur cette énigme, nous comprenons

---

[287] STEEGMULLER, Francis (éd.), *Your Isadora : the love story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, éd. Random House, New York, 1974, 399p.
[288] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.47.
[289] *Ibid.*, p.48.
[290] BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, éd. L'Arche, Paris, 1962, p.137 ; BABLET, Denis, « D'Edward Gordon Craig au Bauhaus », ASLAN, Odette et BABLET, Denis (éd.), *Le Masque*, éd. du C.N.R.S, Paris, 1985, pp.137-146.

que celle-ci est désignée par les textes et certains dessins de Craig sous trois formes : un acteur masqué portant un masque ; un manipulateur supérieur manipulant des figures de grandes tailles ; une marionnette habitée, mue de l'intérieur. Il n'y aurait alors pas une mais des Surmarionnettes. Modes de manipulation et de mise en mouvement varient donc intensément selon les déclinaisons, ce qui ne participe pas à sa clarification. En tout cas, la définition de la Surmarionnette paraît évoluer considérablement sous la plume de Craig dont la pensée, aussi créative que débordante, prend aussi le soin de maintenir un certain mystère.

Nous repérons que cette définition multiple permet à Craig de se poser la question du mouvement. Dans les trois variantes de la Surmarionnette que nous avons repérées, le mouvement n'a pas tout à fait la même valeur, bien que l'animation soit au centre. Lorsqu'il propose un acteur masqué portant des masques ou bien une marionnette habitable, Craig invite à penser des modes de déplacements reconsidérés par l'objet ajouté, altérant et modifiant le corps en profondeur. L'interprète devient un sur-homme, un démiurge, un acteur augmenté. Presque à l'inverse, pour la variante de la Surmarionnette avec des figures de grandes tailles, les « movers »[293] n'ont, au mieux, que le statut de manipulants, et ne sont pas considérés comme des artistes à part entière par Craig, qui va jusqu'à leur envisager une rémunération inférieure. Nous en déduisons que Craig n'accorde que peu de réflexion au mode d'animation des figures qu'il imagine : la manière dont le mouvement est fait lui importe peu, c'est le résultat d'un mouvement "par lui-même", d'une illusion hypnotique donc, qui demeure l'élément central pour lui.

Or, notons que Craig parle assez régulièrement de la danse. En effet, souhaitant à tout prix se détacher de l'imitation et du réalisme, il reconnaît dans le théâtre de marionnettes non pas des figures imitant l'humain au service d'un texte, mais leurs propriétés incomparables au service de la beauté cinétique.[294] Ami des cercles littéraires et artistiques allemands dès la fin du XIXe siècle, il avait eu vent de la découverte de l'essai *Sur le théâtre de marionnettes* de Kleist, dont la circulation commence réellement à cette époque, annonçant les avant-gardes et en particulier la relecture de celui-ci par l'atelier de Schlemmer au Bauhaus, et il en publie la traduction anglaise dans *The Marionette* en 1918. Ainsi en témoigne l'extrait suivant :

> La Marionnette est un modèle de l'homme en mouvement.
>
> La Marionnette n'est pas la statue animée. Les statues ne sont pas faites pour bouger : elles ont à rester au repos.

---

[291] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, chap. « Entrée en scène des effigies », *op. cit.*, pp.47-57.
[292] LE BŒUF, Patrick (dir.), *Craig et la marionnette*, coéd. Actes Sud/Bibliothèque nationale de France, Arles, 2009, 117p.
[293] PLASSARD, Didier, « La vitesse du cheval et celle de l'escargot », *op. cit.*, p.15.
[294] CRAIG, Edward Gordon, *Puppets and Poets*, *op. cit.*, 36p.

> Les Marionnettes ne sont donc pas des statues.
>
> Elles sont, permettez-moi de me répéter, très précisément des modèles de l'homme en mouvement. Lorsqu'elles bougent, il leur faut parfaire les mouvements de l'homme, tout comme la sculpture parfait la forme de l'homme.[295]

Alors qu'il s'interroge sur ce qui constituerait, pour lui, les fondamentaux de la scène, Craig place la marionnette au centre (inséparable du masque sous sa plume), non pas comme acteur de seconde main, mais comme puissance articulée en mouvement dont l'artiste aurait tout à apprendre. Si Craig ne va jamais jusqu'à bannir l'interprète de la scène, il va puiser dans la référence au théâtre antique une réflexion sur un interprète pluriel et dépersonnalisé par un masque. Plus que supprimer l'acteur, il s'agit plutôt pour Craig d'en supprimer l'ego, et la position anthropocentrique en scène[296], pour se concentrer sur le personnage et les figures à animer. Les mains de l'interprète masqué servent alors uniquement au mouvement des autres masques.

De ces interrogations sur le mouvement soulevées en creux des écrits de Craig, comment alors Duncan aide-t-elle à comprendre la Surmarionnette ? Rappelons qu'Isadora Duncan est considérée comme l'une des pionnières de la danse dite moderne, ayant impacté durablement la danse. Son apport ne se situe pas nécessairement du côté d'une révolution technique, mais plutôt du côté d'une libération du corps dansant et de perspectives nouvelles pour penser sa discipline. Outre une inspiration trouvée auprès des pratiques contemporaines qui l'entourent (peinture préraphaélite, poésie romantique anglaise, symbolisme anglais ou français, théâtre en pleine réforme en Europe…)[297], l'innovation d'Isadora Duncan vient rencontrer notre sujet par le biais de ses expérimentations, si connues, inspirées des sources (disponibles à son époque) de l'Antiquité gréco-romaine, son attention se portant particulièrement sur les figures et mouvements qui ornent les vases et les bas-reliefs. C'est une réalisation plastique – ici l'image en aplat – qui motive et enrichit le geste. Si certains qualifient ces expériences d'« intuition inspirée »[298], il s'agit d'un aller-retour entre les images antiques que Duncan relève et reprend, et la façon dont celles-ci donnent un souffle nouveau à son geste chorégraphique. Pour danser, Duncan s'inspire donc d'images immobiles suggérant le mouvement. Pieds nus, en tunique légère ou nue, elle élance en pleine nature son « rêve hellénique »[299] de danse. Dans une démarche de la

---

[295] CRAIG, Edward Gordon, *Puppets and Poets*, *op. cit.*, p.17. Cité et traduit in PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, *op. cit.*, p.48.
[296] « Actor plus fire, minus egoism », CRAIG, Edward Gordon, « Preface », *On the Art of the Theatre*, éd. William Heinemann, Londres, s. d., pp.7-8. Cité in PLASSARD, Didier, « La vitesse du cheval et celle de l'escargot », *op. cit.*, p.3.
[297] VAN DYK, Katharina, « Les bacchanales d'Isadora Duncan : réaliser et déjouer un rêve de danse au XIXe siècle », in SOTROPA, Adriana et VITACCA, Sara (dir.), *Bacchanales ! Ivresse des arts au XIXe siècle*, [actes du colloque international organisé par l'Université Bordeaux-Montaigne et le Musée des beaux-arts de Bordeaux, Librairie Mollat, Bordeaux, 17-18 mars 2016], éd. Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2018, pp.109-128.
[298] GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, « Avant-propos », *op. cit.*, p.7.
[299] *Ibid.*, p.109.

philologie à l'esthétique chorégraphique[300], dans l'irrémédiablement perdu du geste antique aux images fugaces qui demeurent, Isadora Duncan puise une imitation du mouvement dont la mécanique visible du geste sur le dessin constelle un imaginaire nouveau qui réorganise le corps.

Le lien avec l'Antiquité est presque incontournable dans le renouveau des scènes au début du XXe siècle, permettant aux artistes de se détacher des habitudes existantes. À cet endroit, Craig et Duncan se rejoignent très fortement. Il s'agit pour eux de renouer avec ce qui a constitué le moteur premier de la création du spectacle vivant, vraisemblablement avant même l'usage du texte : par le corps en mouvement, qu'il soit de chair ou factice. Craig, plutôt du côté de l'Égypte ancienne, s'appuie sur les écrits d'Hérodote et ses figures animées. Duncan s'appuie sur les figures dansantes observées, en en reprend les fondements. Ni l'un ni l'autre n'est dans une démarche d'archéologie ni d'anastylose où il serait affaire de reconstitution, mais plutôt dans la recherche d'un dialogue avec l'ancien en modèle, se détournant de la narration et des corps codés de leur époque. Chez l'un comme chez l'autre, il s'agit de retrouver l'élan dominant qui a motivé la création première.

Dans une lettre de mars 1905, alors que Craig est fasciné par les marionnettes jusqu'à chercher à comprendre cet attachement, issu de l'enfance, qu'on leur prête, Isadora Duncan lui écrit :

> I can only ascribe my defeat to the Baneful and Powerful influence of the Chief Lady Marionette, the Painted Jebezel [sic] – ! who keeps you glued to her side ! So you've decided you prefer 'em made of Wood !!! – and she's Hypnotizing you against my Hexerizing is she ? – Whew – ![301]

Duncan se moque gentiment de Craig mais relève un point essentiel : l'hypnotisme de la marionnette. Une force hypnotique également présente de manière troublante dans ses danses à elle. Probablement aux alentours de mai 1907 à Stockholm[302], Isadora Duncan et Edward Gordon Craig réfléchissent à un projet de création commune, reliant conjointement marionnettes et danses duncaniennes sur le plateau :

> The only thing I thought which could be put before or after Isadora's dancing was the *Marionettes* : for the Marionette competes with no one and is the antithesis of the actor, singer and dancer.

---

[300] Parmi ses nombreuses recherches entre histoire documentée et invention esthétique, Isadora Duncan passe notamment un séjour à Londres en 1899 au British Museum avec son frère Raymond. Lui effectue des croquis des bacchantes sur vases, elle cherche à en reproduire les mouvements : « nous passions le plus clair de notre temps au British Museum, où Raymond faisait des croquis de tous les vases et de tous les bas-reliefs grecs. Pour moi, j'essayais de les exprimer sur la musique qui me paraissait le mieux en harmonie avec le rythme des pieds, le port dionysiaque de la tête et le geste du thyrse. » DUNCAN, Isadora, *Ma Vie*, coll. « Folio », trad. angl. Jean Allary, éd. Gallimard, Paris, (1927) 1998, p.65.

[301] DUNCAN, Isadora, lettre à Edward Gordon Craig, 27 ou 28 mars 1905, in STEEGMULLER, Francis, *Your Isadora*, *op. cit.*, p.93.

[302] PLASSARD, Didier, « La vitesse du cheval et celle de l'escargot », *op. cit.*, p.17.

> So in 1907 when I had thought about things carefully and after 100 assurances from I. D. I said to her that I would go to Florence and there prepare the marionettes I had in mind (see my Black Figures) and would she really support that preparatory work by a tour of *Abends* [evenings] in Germany – « Yes yes yes – yes yes yes ».[303]

Avec Isadora Duncan, Craig se détache du répertoire contemporain de son époque pour renouer avec l'hellénisme des danses de celle-ci. Ensemble, ils se basent sur un imaginaire commun, le vestige fantasmé de la création antique, pour renouer avec ce qui a constitué le moteur premier de la création artistique, retrouver le lieu – le corps, les marionnettes – où la création a pris racines. Duncan aurait-elle été seule interprète en scène au milieu des marionnettes, masquée comme l'interprète unique du théâtre grec ? Aurait-elle dansé *avec* les marionnettes, les tenant dans ses bras, les manipulant, les posant au sol ? Ou le spectacle aurait-il été divisé en deux parties, marionnettes d'une part, danses d'autre part ? La réponse n'est jamais trouvée, et le couple se sépare en 1907 sans permettre à ce projet d'aboutir.

Néanmoins, l'échange autour de cette expérience inachevée participe à penser la Surmarionnette et la marionnettisation du corps. En légende de l'un de ses dessins, celui présentant un interprète cagoulé portant un masque à hauteur de visage, Craig écrit en 1905 : « The changing from one mask to another – The figure revolves, ducks, hids his face with mantle etc. »[304], puis complète en 1907 : « (and in this revolving the UberM. shows his or her dexterity) »[305]. La question de la dextérité est donc au centre du projet de la Surmarionnette, au-delà même de sa réalisation plastique : il s'agit de pousser l'interprète à se créer un corps virtuose qui se dépasse, un corps ultra disponible, un corps matière (alors même que dans « L'Acteur et la Surmarionnette » il dit que l'acteur n'est pas un matériau[306], c'est l'une de ses contradictions). Or cela va de pair avec ce que Duncan met en place pour le corps, libéré de toutes ses contraintes : c'est l'idée de solliciter l'imaginaire du spectateur par des référents communs, presque universaux, qu'il reconnaît comme issus de l'Antiquité, et donc de parvenir ainsi à faire une œuvre supérieure, renouant avec l'essentiel de la création.

Plus que sur la construction d'une œuvre réelle qui n'arrive jamais, c'est la ligne de pensée qu'ouvre Craig qui donne le plus de perspectives pour l'interprète du XXe et du XXe siècle : celle d'un interprète ouvert sur l'environnement qui l'entoure, dont la dextérité interprétative

---

[303] CRAIG, Edward Gordo, *Book Topsy*, cité in STEEGMULLER, Francis, *Your Isadora*, *op. cit.*, p.229.
[304] CRAIG, Edward Gordon, *Über-Marion A*, 1905-1906, Bibliothèque nationale de France, Fonds Edward Gordon Craig, EGC-MS-A 23 (1), f. 4v à 6. Cité in PLASASRD, Didier, « La vitesse du cheval et celle de l'escargot », *op. cit.*, p.14.
[305] *Idem.*
[306] « Jouer n'est pas un art. Il est donc erroné de parler de l'acteur comme d'un artiste. […] pour faire œuvre d'art, on ne peut travailler que sur des matériaux sur lesquels on peut compter. L'homme ne fait pas partie de ces matériaux. » CRAIG, Edward Gordon, « L'Acteur et la Surmarionnette », in PLASSARD, Didier, *Les mains de lumières*, *op. cit.*, p.221.

corporelle rend disponible à toute possibilité de création. Pour Craig en tout cas, il s'agissait en tout cas vraisemblablement de dépersonnaliser l'interprète qui devient une silhouette quasi abstraite pour porter l'idée de Surmarionnette, un seul interprète qui aurait suffisamment de ressources pour donner naissance à tout sur le plateau.

L'imitation de l'ancien se fait alors *mimesis* au sens aristotélicien : l'imitation a pour fonction fondamentale de faire apparaître les universaux, permettant d'explorer la réalité humaine, approfondissant la compréhension de l'individu. En s'imprégnant de l'image, en colorant son geste du dessin inanimé, Duncan fait de son geste un passage, ce qui semble être le but ultime de la Surmarionnette de Craig : un corps transitoire sur le plateau. Au-delà de la répétition, c'est une reprise au sens de Kierkegaard[307] qui s'opère ici dans ce croisement entre peinture antique et geste chorégraphique de Duncan, une reprise entendue comme re-nouveau, créatrice, « faisant advenir l'autre dans le même »[308] :

> la *reprise* […] n'est pertinente qu'au niveau de l'existence individuelle qu'elle procède d'une décision volontaire, qu'elle s'effectue comme un saut, un « passage pathétique », d'un stade à l'autre[309].

Chez Duncan, c'est bien l'imitation de l'image qui conduit à l'emportement du corps et à sa délivrance : débarrassé de toute tension, le corps est alors bien plus proche de la marionnette klestienne où chaque articulation est à disposition du geste, que du corps dansé classique de son époque. Le corps respire enfin, retrouve toute son épaisseur et sa libre disponibilité. Par cette recherche mimétique, il s'agit donc chez nos deux artistes de faire une œuvre supérieure, comme pourrait l'être la Surmarionnette, qui montre finalement l'âme de l'interprète. Il s'agit de se détacher d'un savoir-faire, pour être uniquement dans le *faire* œuvre, dans l'*être* dans le temps immédiat de la création. La Surmarionnette, particulièrement à la fin de la vie de Craig alors que sa réalisation concrète s'éloigne et qu'elle devient plutôt une notion philosophique, peut être définie au seuil du vivant et du mort, le dévoilement du mystère angoissant de la condition humaine par une création hybride entre chair et matière, comme la manifestation de notre mort en devenir, qui nous accompagne chaque jour.

Enfin, la Surmarionnette semble alors être une invitation pour l'interprète à pousser ses limites, allant vers une meilleure connaissance de soi, comme le suggère la marionnettisation. Pour Craig, « l'étude approfondie de l'anatomie de la marionnette permet à l'acteur de mieux

---

[307] KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise*, trad. danois, introduction, dossier et notes Nelly Viallaneix, éd. GF Flammarion, Paris, (1843) 1990, 270p.
[308] VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, *op. cit.*, p.645.
[309] *Idem.* Nous écartons à cet endroit la partie concernant l'éthique et le religieux présente dans la philosophie de Keerkegaard, qui nous emmènerait sur une voie d'analyse.

connaître son propre corps et sa propre aptitude à un mouvement harmonieux et gracieux. »[310]. La Surmarionnette est-elle alors finalement une « métaphore de l'acteur parfaitement maître de son corps »[311] comme l'interroge Patrick Le Bœuf ? Si Craig ne tranche jamais, il me semble que cette piste ouvre des perspectives pour la marionnettisation du corps de deuxième niveau telle que nous l'avons définie. Par ailleurs, Patrick Le Bœuf relève que :

> […] il faut compter deux mois pour former les sur-marionnettes, qui seront recrutées en Angleterre[312], et qui seront plutôt mal payées […]. Ce seraient donc des êtres humains – « des athlètes et des danseurs, des gymnastes et des modèles ».[313]

Préférant me détacher cependant de la notion de métaphore qui demeure – à mon sens – un peu trop du côté de l'abstraction, il me semble que tout cas que l'un des aspects de la Surmarionnette concerne effectivement comme une ligne de conduite, un entraînement de l'interprète pour sortir de ses chemins habituels d'être en scène et aller vers un dépassement de lui-même.

Bien avant Artaud, Craig semble se concentrer sur « la puissance suggestive du mannequin scénique »[314]. Le corps – qu'il soit entièrement mannequin construit ou partiellement mannequiné par le masque pour l'acteur – bougerait selon des gestes, non plus biologiques, mais à valeur spirituelle chez Craig, transcendant l'interprète qui, dépassant ses limites, transcende le réel en scène par une gamme de gestes au seuil de la vie et de la mort. Le travail nécessaire de l'interprète est effacé – selon le même principe que les modes de manipulation des marionnettes de son temps sont peu étudiés par Craig – pour produire une image inaccessible révélant le point de vacillement entre le vivant et le mort.

> Craig voit dans le masque et la marionnette bien plus que de simples objets de théâtre : ce sont des moyens de communiquer avec l'au-delà. Dans « A Note on Masks »[315], il insiste sur l'origine religieuse de trois arts dont il constate la dégénérescence : la danse, qu'il rattache aux danses du roi David devant l'Arche ; la pantomime, qu'il rattache à l'enseignement gestuel dispensé par Bouddha ; et la marionnette, qu'il rattache aux rites égyptiens en l'honneur de Bacchus.[316]

Edward Gordon Craig est visionnaire et annonce les expériences scéniques du XXe siècle, tant sur la place de la marionnette sur les scènes et sa cohabitation avec l'interprète ; qu'en tant que pensée de la pratique corporelle et les réflexions sur la corporéité.

Qu'est-ce que finalement, une Surmarionnette ? De Buster Keaton à Charlie Chaplin, de Louis de Funès à Jim Carrey, chacun semble avoir réalisé le vœu de Craig de faire que chaque acteur se crée un vocabulaire bien à lui (L'Acteur et la Surmarionnette). C'est l'idée que l'on retrouve dans

---

[310] LE BŒUF, Patrick (dir.), *Craig et la marionnette*, *op. cit.*, p.13.
[311] *Ibid.*, p.19.
[312] Patrick Le Bœuf souligne qu'il s'agit d'une Lettre de Craig à Martin Shaw, octobre 1905.
[313] LE BŒUF, Patrick (dir.), *Craig et la marionnette*, *ibid.*, p.19.
[314] PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, chap.1 « Entrée en scène des effigies », *op. cit.*, p.53.
[315] CRAIG, Edward Gordon, « A Note on Masks », in *The Mask*, vol. I, n°1, mars 1908, pp.9-12.
[316] LE BŒUF, Patric (dir.), *Craig et la marionnette*, *ibid.*, p.13.

la marionnettisation du corps de deuxième niveau : libérer le corps, accéder à une meilleure connaissance de soi.

B) Les danses mécaniques : la machine dans le geste du danseur

Le début du XXe siècle et particulièrement les années 1920 sont une période d'ébullition et de recherche pour le geste chorégraphique mécanique, qui puise sa source dans l'observation des machines automatiques ou semi-automatiques dans les usines qui se développent, laissant parfois une place minime à l'humain.

a) Le Futurisme et la machine : assécher le geste jusqu'à la forme élémentaire

Aux importants retentissements, sur une période de 1909 à 1944, le Futurisme est fondé en 1909 par le manifeste[317] de l'écrivain italien Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). S'écartant des formes artistiques qui l'ont précédé pour tracer une dynamique nouvelle, ce mouvement a cherché à faire se rejoindre innovations sociale et culturelle. Les futuristes rédigent toute une série de manifestes dont il sera question plus loin : manifestes du Futurisme, de la Danse futuriste, du Music-hall notamment. Le texte de son manifeste fait la part belle aux machines, à la beauté de l'innovation automobile par son mouvement, sa puissance, sa vitesse… Quelques danses mécaniques émergent alors : quelle place leur est accordée et quelles traces demeurent ? Quelles influences le modèle de la machine a-t-il sur les corps en mouvement ? Comment la machine est-elle anthropomorphisée en scène pour défaire, par ricochet, le vivant du corps ? Didier Plassard (après une traversée des propositions de Jarry, Craig, Maeterlinck) précise que :

> le théâtre d'effigies serait sans doute demeuré à l'état d'hypothèse si les futuristes italiens, dans leur fièvre d'innovation permanente, ne l'avaient élevé au rang de métaphore de la modernité. […] Hommes mécaniques, corps morcelés, objets parlants et agissants hantent leurs productions, peuplant la page, la toile, d'une vie tourbillonnante et indifférenciée ; pour introduire leurs équivalents sur la scène, il faut redéfinir intégralement les modes de composition dramaturgique, mettre fin au règne de l'acteur et remplacer les prestiges de son jeu par la

[317] MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, Paris, 20 février 1909, p.1. Pour les différents manifestes rédigés par les futuristes, voir LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973, 450p.

> brutalité de l'impact visuel, le choc de l'action subite et inattendue. C'est, en premier lieu, ce que tente d'opérer le théâtre synthétique[318].[319]

Pour sortir de la psychologie ambiante, recourir aux simulacres remet du concret sur la scène et dans le corps. Ceux-ci mobilisent des gestes qui provoquent des déplacements entre vivant et non-vivant, mettant en corps les angoisses de l'époque. Cette métaphore constitue l'un des points de départ de la marionnettisation du corps, de la création d'un geste chorégraphique poreux aux mouvements des machines qui l'entourent. Or, nous verrons par la suite que les échos de cette métaphore tracent un sillon lisible dans les corps des créations contemporaines d'aujourd'hui.

Comme base du mouvement futuriste se trouve « la perception du réel immédiat comme un ensemble de « symphonies dynamiques fragmentaires de gestes, mots, bruits, lumières »[320] qui se « cinématographient »[321] dans l'esprit humain »[322]. Contrairement à ce qu'il expose dans ses manifestes qui porteraient à croire en une valorisation quasi systématique de la vie mécanique, le mouvement du Futurisme de Marinetti dans ses créations :

> ne célèbre pas la machine en tant que telle, mais cherche d'abord à renouer les fils d'une participation dionysiaque au devenir du monde. Premier reste toujours l'élan vital : si la construction mécanique contrarie celui-ci, c'est lui, nécessairement, qui devra l'emporter, et le rire surgira, suivant la leçon de Bergson[323], comme sanction sociale d'un écart creusé par rapport aux règles du vivant.[324]

Le geste mécanique présent dans les expérimentations futuristes est donc soit connecté avec l'environnement qui l'entoure et à son observation, soit utilisé pour provoquer un rire, un décalage avec cet environnement. Dans son texte « Le Music-hall »[325], Marinetti critique le théâtre contemporain comme relevant du domaine du psychique et de l'intellectuel[326]. Il met par contre en évidence le corps humain :

---

[318] C'est une référence au manifeste « Le Théâtre futuriste synthétique » à consonance assez belliqueuse de Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra et Emilio Settimelli, 11 janvier-18 février 1915. LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *op. cit.*, pp.256-260.

[319] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, chap.2 « Le carnaval et la machine », *op. cit.*, p.64.

[320] MARINETTI, Filippo Tommaso, CORRA, Bruno et SETTIMELLI, Emilio, « Le Théâtre futuriste synthétique », 11-18 février 1915, in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *ibid.*, p.258. Cité in PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *ibid.*, p.66. Ce théâtre synthétique donne lieu à « une écriture excessivement brève, elliptique même, mais qui surtout ne vaut qu'en tant que condensé d'énergie ». PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *idem*. Le geste chorégraphique semble subir le même traitement. Du personnage à l'interprète, tout devient synthétique, dans la perspective d'une idée qui trace dans le temps du spectacle, à la manière, finalement, d'effigies marionnettiques.

[321] MARINETTI, Filippo Tommaso, CORRA, Bruno et SETTIMELLI, Emilio, « Le Théâtre futuriste synthétique », *idem*.

[322] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *ibid.*

[323] BERGSON, Bergson, *Le Rire*, éd. PUF, Paris, 1983, pp.150-153.

[324] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *ibid.*, p.73.

[325] MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Le Music-hall » (1913), in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *ibid.*, pp.249-254.

[326] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *ibid.*, p.77.

> celui des danseurs, des excentriques ou des gymnastes, triomphe sur la scène des variétés, y instaurant le règne de ce que Marinetti, usant d'un néologisme expressif, baptise « *Physicofolie* » : « l'action, la vie au grand air, l'adresse, l'autorité de l'instinct et de l'intuition »[327].[328]

Sous l'impulsion marinettienne, les futuristes recherchent donc « une nouvelle morale entièrement basée sur le phénoménal, le sensationnel et le spectaculaire »[329]. Ils s'éloignent d'un trop grand savoir-faire pour aller vers une ingéniosité toute intuitive et personnelle, dépassant un certain académisme.

Publié en 1917, le « Manifeste de la Danse futuriste »[330] est quant à lui assez sommaire et peu en prise avec les créations de l'époque, se limitant à celles que Marinetti connaît : après un balayage historique, il se concentre essentiellement sur Isadora Duncan et Valentine de Saint-Point[331] pour la création contemporaine. Il témoigne d'un certain repli par rapport aux propos défendus dans *La Déclamation dynamique et synoptique*[332] un an plus tôt, dans la mesure où il ne propose pas de position claire ni élaborée sur la danse, et reste au demeurant très approximatif, alors même que les créations de son époque sont bouillonnantes. En réalité, Marinetti rédige essentiellement ce manifeste suite à ses échanges avec Diaghilev. Alors que les créations de ses contemporains et amis vont bon train cette année-là (Giacomo Balla et Igor Stravinsky pour *Feu d'artifice*, Fortunato Depero avec ses projets inachevés *Le Chant du rossignol* et *Jardin zoologique*), Marinetti semble avoir écrit à la hâte pour combler une lacune disciplinaire dans le rayon de sa réflexion. Ses descriptions sont assez hasardeuses et peu fécondes, rendant ces danses difficiles à imaginer. En voici une qu'il fait d'une *Danse de la mitrailleuse* :

> Je veux exprimer toute l'émotion délirante du cri « *Savoia* ! » qui se déchire en lambeaux et meurt héroïquement sous le laminoir mécanique-géométrique inexorable du feu des mitrailleuses.

---

[327] MARINETTI, Filippo Tommaso, « Le Music-hall », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *op. cit.*, p.252.
[328] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.77.
[329] *Idem*.
[330] MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Manifesto della danza futurista », in *L'Italia futurista*, 2e année, n°21, Florence, 8 juillet 1917, pp.1-2 ; MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Manifeste de la danse futuriste. Danse de l'Aviateur – Danse du Shrapnell – Danse de la Mitrailleuse » (1917), in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *ibid.*, pp.266-270.
[331] En réponse au « Manifeste du futurisme » de Marinetti, Valentine de Saint-Point publie le « Manifeste de la femme futuriste » le 25 mars 1912 dont le titre pose des interrogations artistiques liées au mouvement futuriste, ainsi qu'une visée plus politique et sociale de la femme du futur. Dans ce manifeste, elle présente notamment la Métachorie (une danse élaborée dans l'esprit avant sa mise en corps, dont le nom signifie « au-delà du chœur ». Donnant autant d'importance à l'esprit et au corps, il s'agit d'exprimer une idée qui dirige la danse sans tomber dans la pantomime). L'écriture de ce texte trouve sa motivation dans son agacement à la lecture du texte de Marinetti qui ne fait que peu de place à la danse, et dans le constat d'une évolution inférieure de la danse comparativement aux autres arts selon Valentine de Saint-Point (due en partie à une absence d'intellectualisation qu'elle entend combler par la Métachorie). SAINT-POINT (de), Valentine, *Manifeste de la femme futuriste*, textes réunis, notes et postface Jean-Paul Porel, éd. Mille et unes nuits, Paris, 2005, 77p.
[332] « Le 29 mars 1914, […] Marinetti réalise son Manifeste *La Déclamation dynamique et synoptique*, don l'un des principes et le suivant : « Il faut imiter les moteurs et leurs rythmes, par une gesticulation mécanique, en déclamant les mots en liberté » ». PRAMPOLINI, Enrico, PANNAGI, Ivo et PALADINI, Vinicio, « L'art mécanique » (1923), in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *ibid.*, p.222.

> *Premier mouvement*. – Avec les pieds (les bras tendus en avant) la danseuse imitera le martellement mécanique du *tap-tap-tap-tap-tap-tap* de la mitrailleuse. La danseuse montrera d'un geste rapide une pancarte imprimée en rouge : « *Ennemi à 700 mètres* ».
>
> *Deuxième mouvement*. – Avec les mains arrondies en forme de coupe (l'une pleine de roses blanches, l'autre pleine de roses rouges) elle imitera l'éclosion du feu au sortir du canon de la mitrailleuse. La danseuse aura entre les lèvres une grande orchidée blanche et montrera une pancarte imprimée en rouge : « *Ennemi à 500 mètres* ».[333]

Ne serions-nous pas plutôt du côté de la pantomime que de la danse mécanique ? Il est en tout cas difficile de saisir la nuance, que Marinetti obscurcit en ne proposant pas de définition. Il se contente de demeurer du côté de l'imitation et de la monstration, sans envisager la danse en tant que telle, mais dans un rapport au théâtre. Au travers des mots de Marinetti, nous pouvons effectivement entendre, comme le souligne Didier Plassard, que « l'art chorégraphique n'est pas un langage autonome, donnant forme au corps dans l'espace, mais un enjolivement du mime, où se traduit en gestes un signifié préétabli »[334]. Il ne se penche pas sur le langage propre de la danse, pas plus que sur le jeu d'influence que les objets mécanisés ou l'emprunt des trajectoires à la géométrie peuvent exercer sur le corps, venant jalonner voire enrichir les gestes. Ne problématisant pas une esthétique mécanique, Marinetti et son manifeste occultent une partie de l'histoire de la danse.

Comme le montreront ensuite les années 1920, les œuvres futuristes recherchent cependant une ambiguïté entre l'humain et l'objet en scène. L'interprète crée l'illusion d'être démembré, robotisé, mécanisé, mettant en relief l'une des grandes craintes héritées du Romantisme : l'angoisse profonde pour l'humain de perdre le contrôle de la réalité qui l'entoure, jusqu'au dédoublement de sa conscience. Un corps, tellement happé par l'environnement autour qu'il ne se maîtrise plus et paraît vidé de tout esprit. L'humain voit autour de lui se dresser les choses et les objets, plus puissants que lui[335]. Le vivant plonge dans l'aliénation, phénomène sur lequel j'aurai l'occasion de revenir relativement à la création contemporaine. Une poétique du corps et des objets mute en une relation étroite avec les technologies en pleine évolution : le corps marionnettisé de l'interprète devient chez les futuristes la métaphore de l'arrivée brutale et foudroyante de la modernité et ses conséquences radicales sur le vivant. Ainsi, si le manifeste du futurisme est enthousiaste face à la machine et à la production de figures mécanomorphes dans les créations, sur scène, le propos est plus ambigu puisque la machine peut dépasser, écraser,

---

[333] MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Manifeste de la Danse futuriste », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *op. cit.*, p.270.

[334] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.88.

[335] Pensons à Angelo Rognoni avec *Le Mécontentement du tablier* (théâtre synthétique plutôt tardif, 1931) ou *Le Tremblement de terre* de Francesco Balilla Pratella (1915) dont on trouve des résurgences chez Christian Rizzo avec *100% polyester* (1999) ou Gilbert Peyre par l'exposition *L'électromécanomaniaque* (2017). Des vêtements sortent des placards ou tirés par des cordages mécanisés, réagissent, dansent, paraissent se parler. Pas de tête ni de mains suggérant un anthropomorphisme, pourtant la silhouette de l'objet donne les signes d'une autonomie angoissante. Le costume est évidé de l'humain et effectue une danse macabre.

aliéner le vivant. Alors que les années 1920 vont poser la machine en modèle, les futuristes hésitent encore quant à leur réception de la nouveauté mécanique.

Visages, mains (qu'Edward Gordon Craig[336] éloignait aussi), voix sont destitués de leur position centrale dans la pensée futuriste, et mis au service du mouvement mécanique évidé du vivant. C'est la vibration mécanique par tous les pores qui devient le moteur principal du corps en scène :

> [une] gesticulation géométrique [qui donne] aux bras des rigidités abruptes de sémaphores et de rayons de phare pour indiquer les directions des forces, ou de pistons et de roues, pour exprimer le dynamisme des mots en liberté.[337]

Ces mouvements géométriques sont accompagnés d'autres plus abstraits, moins centrés sur la représentation mimétique de la machine, mais ayant pour même fonction de décentrer la représentation de l'humain :

> [ces mouvements créent] « synthétiquement en l'air des cubes, des cônes, des spirales, des ellipses, etc. »[338], équivalents spatiaux des chiffres et des signes mathématiques qui constellent les poèmes futuristes.[339]

Cette mécanisation du geste, qui soutient la déclamation de la poésie futuriste, annonce les danses mécaniques des années 1914-1920 dont il sera mention plus loin (Giacomo Balla, Nikolaï Foregger notamment), à ceci près que la mécanisation futuriste fait la part belle et presque exclusive à la domination de la machine et la reproduction du matériau (métallique, liquide, électrique…), tandis que les danses mécaniques des années 1920 soutiennent une réflexion tout à fait innovante sur le geste de la part des artistes concernés. Pour le futurisme, il s'agit surtout de « brûler »[340] et « détruire »[341] le moi de l'interprète par ce nouveau lyrisme géométrique. Matière déshumanisée, corps mécanisés, nous sombrons dans les incertitudes du vivant en scène.

Durant la période du Futurisme italien, on glisse dans les œuvres d'une machine-modèle à une machine totalitaire. La place de la machine et sa définition demeurent dans un entre-deux allant de la représentation « des forces de renouvellement jusqu'à la satire d'une humanité engluée dans son passé »[342]. Même dans « Le Music-hall » de Marinetti, on reste dans une définition très floue,

---

[336] « [En 1905] Craig ne bannit […] pas l'acteur vivant de la scène, mais l'immobilise dans les rets d'une convention extrêmement rigoureuse, inspirée du théâtre grec des origines, et qui écarte soigneusement toute possibilité pour l'interprète de mêler sa propre personnalité à la représentation du personnage : le visage est enclos dans le masque, et les mains ont pour unique tâche de maintenir le second masque à hauteur du premier ou de manipuler les manteaux. » PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.49.

[337] MARINETTI, Filippo, Tommaso, « La déclamation dynamique et synoptique », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *op. cit.*, p.363.

[338] *Idem.*

[339] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *ibid.*, p.86.

[340] MARINETTI, Filippo Tommaso, « La déclamation dynamique et synoptique », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisime*, *ibid.*

[341] *Idem.*

[342] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *ibid.*, p.85.

partagée entre comique et machinerie moderne. Néanmoins, chez les futuristes il y a aussi la privation du logos et du pathos qui tend à vider le jeu scénique de sa profondeur.

Puis entre 1919 et 1945, les futuristes s'orientent vers le régime fasciste qui en récupère les éléments principaux, ce qui a pour effet de soulever des réserves à leur encontre. D'abord au service de l'humanité et témoin de ses progrès en tous genres, la machine est détournée au profit d'une représentation dominatrice. Les expérimentations futuristes fructueuses autant qu'errantes créent des mélanges parfois brouillons entre les événements de la Première Guerre mondiale, la voix politique, la création artistique et le développement d'une vie urbaine de plus en plus automatique et mécanique, dont les conséquences sont assez navrantes pour la création d'avant-garde, conduisant à leur récupération par le régime fasciste italien.

b) La danse du pantin dans le music-hall

On ne saurait effectuer cette traversée d'une danse mécanique du XXe siècle sans retourner du côté des créations moins officielles, où se situe le numéro de music-hall, appelé aussi théâtre de variétés. Cette danse mécanique du pantin est un numéro de music-hall.

Les futuristes s'en emparent pour sortir la création du solennel et de l'académisme des scènes officielles, et ouvrir vers :

> [une] nouvelle morale, entièrement basée sur le phénoménal, le sensationnel et le spectaculaire : records de force et d'agilité, « maximum de monstruosité anatomique » ou de « beauté féminine »[343], violence libératrice du comique et de l'incongru.[344]

Plus que de normer des positions idéologiques en s'emparant du music-hall, les futuristes cherchent surtout à déconstruire l'ordre traditionnel des scènes de leur époque : l'acte de création est désacralisé pour déstabiliser une forme de hiérarchie entre les arts. Dans une démarche didactique, composant avec tous les arts y compris les plus traditionnels, le futurisme n'approfondit cependant pas les propositions écrites dans son manifeste du « Music-hall ». Les expérimentations à la Galerie Sprovieri de Rome permettent néanmoins des composantes « ludiques et carnavalesques »[345] que l'on retrouve dans les œuvres de Giacomo Balla ou Fortunato Depero. Le music-hall est revalorisé sous les recherches futuristes alors même qu'il est déclinant, comme d'autres arts populaires, par l'arrivée du cinéma notamment.

---

[343] MARINETTI, Filippo Tommaso, « Le Music-hall », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *op. cit.*, p.252.
[344] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.77.
[345] *Ibid.*, p.75.

Plutôt qu'un vrai programme artistique, le manifeste du music-hall de Marinetti concentre sa recherche sur la multiplication de confusions (haut et bas, noble et bouffon, grotesque, insolence, rapidité, absurdité…) qui trouve son écho immédiat dans le traitement des corps sur la scène[346]. Sans marionnettes mais en en reprenant les codes, comme l'avaient annoncé Craig, Maeterlinck ou Jarry avant eux, les futuristes reconsidèrent drastiquement la présence des interprètes en scène, où l'objet marionnette traverse les corps de part en part. Certains artistes, les excentriques de music-hall, créent ainsi des danses comiques, souvent sur une chanson, sur la base de gestes de déboîtement de corps ou de postures venant directement du pantin.

> Sous les projecteurs du music-hall, en effet, le corps humain prend un aspect très particulier. Qu'il s'agisse du corps désarticulé, mécanisé[347] des acrobates, de celui, grotesque et difforme, des excentriques et des clowns, ou même de celui, glacé dans son exhibition, des danseuses, ce qui, par nature, est un lieu de tensions, de troubles et d'incertitudes, se neutralise pour devenir objet lisse et impénétrable, instrument tout entier orienté vers la performance qu'il doit réaliser. Prisonnier de la compétition et de la rentabilité, condamné à surprendre ou disparaître, il se dépouille de son humanité pour rejoindre, aux deux extrémités de son histoire, les fantômes de l'animal et de la machine.[348]

Ce qui importe, c'est le geste en lui-même, donné à voir comme source majeure d'étonnement, d'excitation, de spectaculaire. C'est sortir le corps du corps, de sa représentation habituelle. On ne le dit pas encore, mais le corps cherche un déroutement anatomique, une échappée de sa structure biologique, un pas de côté à son anthropomorphisme, un temps « par définition interrompu »[349] au profit d'un geste immédiat, arrêté et fragmenté, car : « il est bien évident que le geste n'existe comme spectacle qu'à partir du moment où le temps est coupé »[350]. Dépassant le personnage et la narration, c'est le choc de l'image du corps et de son geste qui sont privilégiés, faisant la « promotion de l'objet et du geste »[351] pour reprendre les termes de Roland Barthes lorsqu'il définit le spectacle de music-hall. Selon Didier Plassard, dans ses affirmations Marinetti souligne quant à lui la « « visualité pure »[352] du théâtre de variétés pour transformer le corps vivant en machine à produire toute la gamme des étonnements et des excitations »[353]. Le corps est remis au centre sur la plume de Marinetti, qui parle de « physicofolie »[354] par opposition à la psychologie

---

346 « Il faut absolument détruire toute logique dans les spectacles de Music-hall, y exagérer singulièrement le luxe, multiplier les contrastes et faire régner en souverains sur la scène l'invraisemblable et l'absurde. » MARINETTI, Filippo Tommaso, « Le Music-hall », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *op. cit*.

347 « Les gymnastes, les équilibristes et les clowns […] réalisent dans les développements, les repos et les cadences de leur musculature cette perfection d'engrenages précis. » MARINETTI, Filippo Tommaso, « Le Music-hall », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *ibid.*, p.148.

348 PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.79.

349 BARTHES, Roland, *Mythologies*, chap. « Au music-hall », *Mythologies*, chap. « Au music-hall », éd. du Seuil, Paris, (1957) 1970, p.164.

350 *Ibid.*, p.165.

351 *Idem*.

352 « Sortir le geste de sa pulpe douceâtre de durée, le présenter dans un état superlatif définitif, lui donner le caractère d'une visualité pure, le dégager de toute cause, l'épuiser comme spectacle et non comme signification, telle est l'esthétique originelle du music-hall », *idem*.

353 PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *ibid.*, p.79.

354 MARINETTI, Filippo Tommaso, « Le Music-hall », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme*, *ibid.*, p.252.

sur la scène de son époque. Sous ce théâtre efficace, « synthétique »[355], il s'agit de faire la synthèse de ce que peut le corps. La réponse qui semble apportée à ce moment est de repartir de ce qui constitue la mécanique du corps et qui met en branle le vivant.

Enfin, ce manifeste du music-hall entend proposer sur la scène :

> Le rétrécissement de la mimésis jusqu'à une sorte de spectacle-écran, de scintillement de surface où, comme l'écrit Roland Barthes, « objets […] de gestes […], désempoissés du temps (c'est-à-dire d'un pathos et d'un logos), brillent comme des artifices purs, qui ne sont pas sans rappeler la froide précision des visions baudelairiennes de haschich, d'un monde absolument purifié de toute spiritualité parce qu'il a précisément renoncé au temps »[356].[357]

Pointons néanmoins que ce programme futuriste pour le music-hall annonce un certain évidement des œuvres qui s'étoufferaient sur elles-mêmes. En imitant la machine, les mouvements (associés parfois aux costumes, aux onomatopées…) visent à dépersonnaliser l'interprète, ou à identifier celui-ci à une machine immédiatement reconnaissable. C'est finalement une marionnettisation telle qu'Alfred Jarry l'avait suggérée qui réapparaît à cet endroit des danses-machines :

> non plus pour métamorphoser l'être vivant en effigie du personnage théâtral, mais pour exhiber les signes du nouveau monde mécanique où l'homme vient d'aborder, et qui n'accepte sa présence qu'à condition qu'il lui fasse le sacrifice de son individualité.[358]

c) La Machine typographique, Giacomo Balla (1914) :

En parallèle de Marinetti, d'autres futuristes et artistes d'avant-gardes déploient des réflexions et expérimentations découlant des manifestes rédigés. La toute première chorégraphie de cette époque qualifiée de « ballet mécanique » est créée en 1914 par le peintre futuriste Giacomo Balla (1871-1958). Intitulée *Machine typographique*, cette chorégraphie aurait été une « libre transposition des mouvements d'une rotative à journaux »[359]. Elle tire donc sa construction des mouvements de machines d'imprimeries de journaux appliqués directement aux membres des danseurs, ayant des conséquences immédiatement visibles sur leurs respirations et leurs déplacements :

> Devant un décor (châssis et rideau de fond) constitué par la seule inscription gigantesque « *Tipografia* » ("imprimerie") au-dessus de laquelle, des cintres, descend une grande page imprimée, douze personnages, coiffés d'un chapeau melon et vêtus d'une sorte de smoking géométrisé, vont et viennent, agitant rythmiquement les bras : les uns les font tourner, imitant la rotation des cylindres, les autres les lèvent droit devant eux, raides, comme pour suggérer le passage du papier. Chacun répète, une minute durant, une « onomatopée bruitiste »

---

[355] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.78.
[356] BARTHES, Roland, *Mythologies*, chap. « Au music-hall », *op. cit.*, p.165.
[357] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *ibid.*, pp.79-80.
[358] *Idem.*
[359] *Ibid.*, p.89.

différente : qui « setté setté setté setté setté setté », qui « vùùùùmùùvùùùùùsmùùvùù », qui encore « ftftftftftftftftftftftftftftftftft »[360].[361]

Le rythme de la cadence incessante de la machine est au centre de la composition chorégraphique et de la dynamique du geste. Le modèle de la machine nourrit la danse, alors même qu'elle maintient celui-ci à une distance humoristique : en choisissant de laisser le modèle de la machine envahir l'espace, les corps, les bruits, organisant et orchestrant ainsi toute la représentation autour de lui, « [i]l ne s'agit pas [pour les interprètes], de se fondre avec la machine, mais plutôt de jouer avec son image »[362]. Est interrogée la domination de la machine sur l'homme, ridicule, absurde, exagérément bruyante, sourde au dialogue du vivant : une machine au mouvement incessant et toujours égal, confronté à l'impossibilité pour le corps humain d'en faire autant. Effectivement, le peintre Giacomo Balla :

> tire immédiatement la leçon essentielle de la machine, qui est de rationalisation et d'efficacité, parvenant ainsi non seulement à jeter les bases d'un langage chorégraphique original, mais encore à précéder de plusieurs années les applications de l'esthétique mécaniste à la scène.[363]

d) Les danses mécaniques des machines, Nikolaï Foregger (1923) :

Le metteur en scène et chorégraphe russe Nikolaï Foregger[364] (1892-1939) « est connu pour ses « danses des machines » et ses parodies de music-hall »[365]. Si peu de traces de son travail nous sont parvenues, il a été « l'un des plus grands représentants de la mécanisation et de l'abstraction dans le théâtre et la danse soviétiques du début du siècle »[366]. Il se forme notamment à la danse et à la pantomime et construit des masques[367] avant de proposer ses propres créations et enseignements.

Foregger a effectué dans les années 1920 une recherche chorégraphique centrée sur la création de mouvements mécaniques pour le danseur, à la lumière des progrès techniques apportés par les révolutions sociales et politiques soviétiques à l'entre-deux siècles.

---

[360] BALLA, Giacomo, « Machine typographique », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique*, vol.1, coéd. La Cité et L'Âge d'Homme, Lausanne, 1976, p.97.
[361] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.89.
[362] *Idem.*
[363] *Idem.*
[364] De son nom complet Nikolaïs Foregger von Greiffentur.
[365] KAUTTO, Carmen, « L'expérience de la Blouse Bleue (URSS 1924-1929) entre auto-activité et avant-garde », *Carnet de recherche en Histoire Culturelle. Réseau de Jeunes Chercheurs en Histoire culturelle de l'Université Sorbonne Nouvelle*, [en ligne]. In *Site Hypothèses*, [consulté le 31 janvier 2020]. Disponible sur : https://rhc.hypotheses.org/1415.
[366] GORDON, Mel, « Foregger and the Dance of the Machines » in *The Drama Review*, vol. 19, n°1, Post-Modern Issue, éd. The MIT Press, mars 1975, p.68, [en ligne]. In *Site JSTOR*, [consulté le 28 janvier 2020]. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/1144970. Je traduis.
[367] *Ibid.*, p.69.

> À ce moment-là, Foregger donnait des cours d'histoire du théâtre et de danse pour la School of Proletarian Culture et le Main Red Army Studio (le Premier Théâtre Amateur). C'est dans ce contexte que Foregger présente pour la première fois son système psycho/physique, le *tafiatrenage*[368] (venant du mot français mélasse ou caramélisé). Comme la Biomécanique de Meyerhold et les *métro-rythmes* de Ferdinandov (dans ses workshops héroïques expérimentaux), le *tafiatrenage* était une méthode d'entraînement qui mettait l'accent sur la technique extérieure pour le développement physique et psychologique du performer. Comme pour la Biomécanique et les *métro-rythmes*, très peu de détails concrets du système de Foregger ont été publiés. Bien que Foregger ait entraîné des acteurs au *tafiatrenage* dès 1920, il est difficile de mesurer l'impact de cette méthode de précision sur les styles de jeu de ses productions de 1920 et 1921.[369]

Au milieu de l'avant-garde russe, dans les traces du mouvement constructiviste[370] qui le fascine, Foregger conçoit des chorégraphies géométriques. Ses recherches sont pour la danse un apport tant formel que fonctionnel[371], en ancrant le mouvement constructiviste dans la fusion des rapports entre humains et machines[372]. Le fantasme de l'homme mécanique prend corps par ces chorégraphies, faisant de la machine un modèle pour le geste du danseur. Suivant les principes constructivistes, la tension est au centre des propriétés de l'œuvre, excluant le réel. Rejetant l'illustration purement narrative, cette tension entre dans les corps dansants qui cherchent un geste crispé, répétitif, non fluide, mettant à distance toute forme d'humanité.

Si ce qui nous préoccupe ici est le geste mécanique plus que le costume (dont il sera question ultérieurement), les expérimentations de Nikolaï Foregger ont donné lieu à des recherches costumées transformant le corps pour renforcer l'aspect mécanique du geste. On retrouve ce travail-ci dans la « bouffonnade musicale » ou la « comique-opérette »[373] de Foregger, dans *Mystery of th Isle of the Canaries* (1922) par exemple :

---

[368] « *Teafistrenaj* (« tea » pour théâtre, « fis » pour culture physique et « trenaj » pour entraînement). » « Nikolaïs Foregger, [Greifenturn N., dit] (1892-1939) », in LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, éd. Larousse, Paris, 1999, [en ligne]. In *Site Larousse*, France, [consulté le 30 janvier 2020]. Disponible sur : https://www.larousse.fr/archives/danse/page/160. Je souligne.

[369] GORDON, Mel, « Foregger and the Dance of the Machines », *op. cit.*, pp.69-70. Je traduis.

[370] Fondé en partie par Vladimir Tatline, le constructivisme (1917-1921) fut l'art officiel de la révolution russe, offrant l'espace aux innovations et expériences intenses marquant un élan artistique à la fois considéré comme ouvrier et ayant réussi à attirer des artistes de premier plan, avant qu'il ne soit cantonné aux arts appliqués car jugé incompréhensible à partir de 1922. Dans le manifeste du constructivisme écrit en 1920 par Anton Pevsner et Naum Gabo, ses principes sont centrés sur la construction géométrique de l'espace par des éléments premiers (cercle, rectangle, ligne droite), sur les bases du cubisme et du futurisme, sans pour autant avoir de programme esthétique proposant une définition claire. Ceux-ci sont appliqués par Foregger à la danse.

[371] Il envisage : « Premièrement, le corps du danseur comme un instrument – un mécanisme contrôlé par la volonté des performeurs. Et deuxièmement, si nous considérons le corps du danseur comme une machine et l'action des muscles comme le machiniste, alors nous pouvons dire que le tempérament est le carburant du moteur. » Je traduis. FOREGGER, Nikolaï et MILLER, David, « Experiments in the Art of the Dance », in *The Drama Review*, vol. 19, n°1, Post-Modern Dance Issue, éd. The MIT Press, mars 1975, pp.74-77, [en ligne]. In *Site JSTOR*, [consulté le 28 janvier 2020]. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/1144971.

[372] « Dans *Le nouvel esprit du théâtre russe* (New York, 1929), Huntly Carter a écrit que « les études menées par le *Mastfor* [le studio de Foregger qu'il dirige de 1920 à 1924 à Moscou] révélaient un fait intéressant : les danses populaires d'aujourd'hui, en particulier celles qui sont à la mode en Amérique – Fox Trot, Jazz, etc. – étaient dansées jour et nuit par la machinerie présente dans les usines et les ateliers, et ces ouvriers […] dansaient ces danses à la mode […] sur leurs temps de loisirs. » En un sens, *Mastfor* cherchait à fournir un entrainement « fonctionnel », et effectivement, les danses mécaniques furent un vrai succès. » GORDON, Mel, « Foregger and the Dance of the Machines », *ibid.*, p.71. Je traduis.

[373] GORDON, Mel, « Foregger and the Dance of the Machines », *ibid.*, p.71.

> Dans le livre *New Theatre and Cinema of Soviet Russia* (Londres, 1924), Carter produit une description intéressante de *Mystery of the Isle of the Canaries*. Après avoir comparé les costumes et le décor aux formes et aux couleurs d'un « studio d'un peintre futuriste le lendemain d'une orgie alcoolisée », il a décrit le jeu et la danse : « Les mouvements des personnages étaient en harmonie, extrêmement exagérés, et drôles. Peut-être que la meilleure façon de décrire ces acteurs serait de les appeler marionnettes futuristes. Ils étaient vraiment comme des poupées mécaniques avec des taches de couleurs tamponnées sur le corps et le visage, dans une sorte d'action cérébrale, comme les Futuristes l'appellent.[374]

Le corps sort du réel, et la mécanique du geste invite à des expérimentations du côté du costume et de la déconstruction de la silhouette de l'interprète. Le travail est néanmoins différent de celui du Bauhaus par exemple (qui, chez Schlemmer, part d'abord du costume) dont il sera question dans ma deuxième partie *Danser contre, malgré*. Chez Foregger, c'est le geste lui-même et non le costume qui engendre la chorégraphie mécanique : le costume ne vient qu'en renfort, donner le signe supplémentaire de ce que le corps explore déjà.

Le 13 février 1923 Nikolaï Foregger présente *La Danse des machines*, son travail le plus célèbre.

> Constituant essentiellement une revue de machines variées peignant le processus industriel, chaque groupe interprétait les mouvements des engrenages, manettes, roues, moteurs, etc., *La Danse des machines* a créé plus d'enthousiasme que tous les morceaux mécaniques de *Mastfor* réunis.[375]

Comme le souligne l'écrivain culturel autrichien René Fülöp-Miller en 1926, par sa lecture sociale de cette *Danse des machines*, c'est comme si les interprètes étaient « en train de célébrer par la danse le nouveau Dieu de la Machine »[376]. Dépassant l'imitation, le geste machinique envahit les interprètes jusqu'à la dévotion, déconstruisant la présence du vivant en scène. Dans son article, Fülöp-Miller insiste sur la façon dont ce que je nomme le geste chorégraphique laisse au spectateur l'impression que les danseurs ne sont plus en mouvement mais qu'ils « fonctionnent »[377]. Il poursuit :

> Ce que Foregger accomplit est une cinématique de l'organisme vivant, une analyse par la danse du mécanisme humain, travaillant par des études approfondies en physiologie, mécanique et psychotechnique. Cette nouvelle manière de danser, dans le sens développé par Foregger, essaye d'exprimer les mouvements principaux de l'organisme humain, par un rythme non plus individuel, mais universel. Tous les gestes sont, par conséquent, transformés autant que possible en fonctions partielles d'un mouvement total, et strictement géométriques. Le spectateur est invité à reconnaître dans chaque groupe de muscles un moteur réflexif au milieu de cette grande machine scénique. La danse n'est destinée à rien mais elle est une éclatante démonstration de la suffisante organisation qu'est la machine humaine.[378]

La géométrie mécanique dont fait état René Fülöp-Miller dans le geste de Foregger contourne toute trace de l'humain pour concentrer l'attention du spectateur sur le geste accompli et son cheminement : un geste pur, passé sous le tamis de la machine, est à l'essai dans cette tentative de

---

[374] GORDON, Mel, « Foregger and the Dance of the Machines », *op. cit.*, p.72. Je traduis.
[375] *Idem.*
[376] *Idem.* Mel Gordon extrait cette citation de FÜLÖP-MILLER, René, *The Mind and Face of Bolshevism. An examination of cultural life in soviet Russia*, trad. all. F. S. Flint et D. F. Tait, éd. G. P. Putnam, Londres, 1927. Je traduis.
[377] *Idem.*
[378] GORDON, Mel, « Foregger and the Dance of the Machines », *ibid.*

Nikolaï Foregger. Par la suite, les années 1923 et 1924 sont pour Foregger celles de la création d'un cycle de danse-machines, dont les esthétiques et les enjeux politiques plus flous reçoivent des critiques parfois acerbes.

L'apport de Foregger est d'autant plus important qu'il élabora son système d'entraînement tout à fait singulier à partir de cette observation des machines, que l'on peut relier à la même époque à la biomécanique de Vsevolod Meyerhold[379]. Plus anticonventionnel encore, Foregger élargit ses explorations chorégraphiques à l'espace urbain tout entier : danse de trottoir prenant en compte l'irruption – périlleuse, agressive ! – de la voiture sur la chaussée, grandeur immense et insaisissable des gratte-ciels… faite de vitesse et de dimensions inatteignables à l'homme qui circule à travers elle, la ville est vidée du vivant par ses matériaux artificiels, détachée de tout état de nature, et est utilisée comme matériau chorégraphique. Presque comme une « pure construction de forme dans l'espace »[380], Foregger révèle la mécanique du vivant par le geste inspiré par toute l'artificialité qui l'entoure : machine, rouage, vie citadine…

Chez Giacomo Balla comme chez Nikolaï Foregger (mais également chez Vilmos Huszár, lors des soirées Dada, qui s'essayait à des mouvements mécanomorphes), utiliser la machine comme modèle chorégraphique permet, au-delà de l'imitation, de poser un regard amusé autant que critique sur les évolutions industrielles et politiques qui envahissent ce début de XXe siècle. Le corps révèle et souligne sa construction machinique par ce geste d'imitation, et permet au spectateur, par ricochet, de s'interroger sur sa propre place d'être humain dans un monde machinique.

Avec la marionnettisation du corps et son geste mécanique, les danseurs deviennent les détenteurs d'une référence gestuelle implicite et reconnaissable par tous, empruntant à la peinture chez Lady Hamilton par exemple ou aux représentations de danse sur vase antique chez Isadora Duncan. C'est le geste reconnu qui crée une forme de marionnettisation : le corps se rend disponible à l'image partagée. Cette image dansée est reconnue, saisie, par celui qui regarde. C'est cette richesse dont nous sommes tous héritiers (danseurs, marionnettistes, spectateurs) qu'il s'agit de nommer par la marionnettisation du corps de deuxième niveau.

[379] L'un des objectifs principaux de la biomécanique de Meyerhold est d'amener le comédien à être expressif par son corps entier, l'approche physique permettant de trouver l'état émotif par l'extérieur.
[380] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.90.

C) Vers le corps distendu

a) Distendre : perdre l'humain dans la machine

Ce rapide inventaire des danses dites mécaniques nous conduit alors à nous interroger sur la façon dont celles-ci produisent l'effet d'un corps distendu. J'entends par corps distendu un corps mis en tension par l'imitation du mécanique et dont cette mise en tension conduit à l'illusion, travaillée par le geste, de l'augmentation ou la modification des dimensions du corps. Ce corps distendu par le geste mécanique conduit donc vers la création d'une corporéité : l'interprète est modifié par l'image mentale qu'il se représente et qu'il véhicule (le corps mécanique, qui lui échappe), et est réceptif à l'environnement qui l'entoure (musique, rythme impulsé par les éléments scénographiques, environnement social où l'usine se développe…).

Là nous vient en tête *Les temps modernes* (1936) de Charlie Chaplin par exemple : le corps de l'interprète qui travaille dans l'usine suit d'abord la machine et trouve un rythme équilibré, en harmonie avec celle-ci. Puis, la machine accélère et, à trop vouloir la suivre, le corps de l'ouvrier s'emballe et se met lui-même dans une tension telle qu'il surchauffe, tressaute, gigote, ne paraît plus se reconnaître en tant qu'être vivant. Tout son rythme biologique est atteint en profondeur par cet impact causé par la machine. L'humain enfin se perd dans cette confrontation rythmique et mécanique car il ne produit justement qu'une illusion de mécanique : il est d'abord humain, et ne peut suivre le rythme effréné, répétitif et infini du machinique.

C'est le petit peuple ouvrier et la tentation – vaine – de lui imposer un geste impensé et soumis qui est mis en relief par Chaplin. Nous nous situons donc dans une réception à double-tranchant dans la définition du mécanique : celui-ci désigne autant la machine qui sert à améliorer la condition de vie, allant vers un sur-humain, un humain qui surpasse ses capacités ; autant la machine aliénante et totalitaire qui abêtit l'humain et le réduit à ses seuls mouvements d'exécutant. Le corps de l'interprète qui suit ou imite la machine propose alors un geste distendu, soit : un geste augmenté autant que transformé, tordu, déformé. Face à cette mise en place d'une loi matérielle (mécanisme de la marionnette), ce sont les incertitudes de l'humain qui ressurgissent : pérennité de l'individu, mortalité, anéantissement de la race humaine, destruction du monde par le mécanique, travail à la chaîne et perte de l'individualité dans la masse… La soumission à la matière dans le geste est en réalité illusoire : elle permet au contraire une meilleure connaissance de celle-ci et vient contrer l'aliénation.

Ce bref inventaire des danses mécaniques, inspirées de la machine transforme donc par le geste le corps en objet, en matériau. Or de cette transformation naît aussi ce phénomène de corps distendu, un corps tellement altéré dans sa forme que le vivant en lui en devient bien peu reconnaissable. « Distendre » indique que le sujet exerce une tension forte dans des sens parfois contraires sur quelque chose. « Distendre » désigne également l'augmentation des dimensions, voire l'étendue d'une chose, en la tendant ou l'étirant. « Distendre » participe enfin à créer une distance entre deux éléments auparavant liés avec force. Le corps distendu peut alors être défini comme un principe proprement marionnettique, que l'on retrouve dans bien des pratiques différentes. Par ses gestes, ce corps distendu paraît si disponible et malléable qu'il peut être augmenté, étiré, allongé, rabougri, ratatiné.

Cette distension du corps trouve ses limites dès lors qu'elle est appliquée au corps humain : à l'évidence, celui-ci n'a pas la mobilité ni la malléabilité de la marionnette. Mais envisager la marionnette comme modèle et moteur pour ressentir le geste chorégraphique du dedans peut solliciter ce type d'imaginaires : se grandir, suspendre son genou à un fil, couler sur le sol, travailler son poids léger ou lourd… sont autant d'actions impossibles sur un plan biologique (le corps ne change pas en densité) et pourtant si concrètes et nourrissantes pour le corps et le dynamisme de son mouvement. Lors des répétitions ou des exercices en danse, ce vocabulaire issu de la marionnette charge le corps de l'interprète, ré-active sa pratique et lance, à la volée, de nouvelles pistes de gestes à explorer. Avec la marionnettisation du corps, celui-ci cherche à se modeler par l'image mentale, le souvenir de spectacle, la représentation qu'il se fait de la marionnette et dont il ressent la place dans le corps.

Du danseur au pantin désarticulé, nous reconnaissons tous le passage de la marionnette dans le corps quand un danseur "fait le pantin". À cet endroit, notre réflexion se poursuit comme une ligne de fuite impossible à retenir jusque dans les soirées entre amis où la pratique de la danse amateure croise très souvent l'imaginaire ludique du robot[381] dans l'environnement de la fête et de la musique *mainstream* ou underground et électronique[382]. Faire le robot, faire rire les autres en partageant cet imaginaire immédiatement reconnaissable nous paraît entrer dans cette même ligne, et place la marionnette comme nœud d'imaginaire partagé par tout un groupe réuni autour de l'événement festif de la danse. C'est à la joie populaire de danser que la marionnettisation du corps nous invite.

---

[381] Comme souvent dans les arts de la marionnette, nous situons ici le robot et son geste dans la même famille que la marionnette pour la scène du spectacle vivant. Voir GRIMAUD, Emmanuel et VIDAL, Denis (coord.), *Robots étrangement humains*, revue Gradhiva n°15, éd. Musée du Quai Branly, Paris, mai 2012, 240p. ; et PLASSARD, Didier et GUIDICELLI, Carole (coord.), *La marionnette sur toutes les scènes*, *ArtPress2*, n°38, Paris, septembre 2015, 114p. Voir également les créations de Zaven Paré ou Aurélia Ivan.

[382] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.161.

Certaines pratiques contemporaines et urbaines comme la danse hip-hop par exemple mettent en mouvement un corps bricolé, recollé et fragmenté, fondé sur les articulations et des directions contradictoires. Le corps du hip-hopper cherche la distension : gestes saccadés soulignant les articulations, ou ondulés proposant au contraire le désossement, boogaloo[383], popping[384]… Dans la chorégraphie hip-hop, l'accent est mis sur une dynamique d'assemblage/désassemblage des différents morceaux du corps. Selon Gérard Preszow, le hip-hop « repose sur un principe de dissociation des différentes parties du corps »[385] : nous poussons l'analyse en déduisant que le corps est présenté comme une reconstitution morcelée d'éléments disparates. Dès sa définition et nos premières observations, la danse hip-hop propose donc un corps distendu, sous le principe de l'hybridité (à entendre ici au sens étymologique désignant un animal ou une espèce de sang mêlé) : du danseur à la marionnette, il n'y a qu'un pas, révélant ou atténuant les dynamiques impulsées, les articulations pointées.

Pour trouver la jonction entre danse et marionnette dans le geste chorégraphique, une danse empruntant à la marionnette, la danse hip-hop paraît toute trouvée, comblant les attentes du spectateur d'un geste *de* marionnette par le danseur. Même si ces emprunts ne sont pas totalement directs – nous n'avons pas trouvé d'écrits ou de discours de hip-hoppers revendiquant ou interrogeant la place de la marionnette dans leur geste –, des artistes pluridisciplinaires comme Hiroaki Umeda ou Mourad Merzouki par exemple attirent notre attention. Nous nous focaliserons dans cette partie sur la recherche gestuelle d'Hiroaki Umeda dont le spectacle porté à l'étude propose un corps entier de danseur parcouru par un geste distendu, réservant la pratique de Mourad Merzouki pour le chapitre suivant lorsqu'il sera question des mains métonymiques de danseurs, et dont Merzouki offre une proposition tout à fait particulière.

---

[383] « Danse reposant sur des ondulations et des contradictions du corps. » [auteur inconnu], *Lexique*, 2019, [en ligne]. In *Site Not only hip-hop*, [consulté le 27 novembre 2019]. Disponible sur : https://www.notonlyhiphop.com/knowledge-lexique-hip-hop.html. Plus généralement la danse debout du hip-hop regroupe les « techniques du smurf, popping, locking, electric boogie ou boogaloo, moonwalk, patin, pop-corn… consistant à se déplacer dans des gestes ondulés, des pas saccadés, glissés ou bloqués, formant des contre-mouvements, si bien représentées par James Brown, puis Michael Jackson ». *Idem.* Pour un lexique élargi du hip-hop, voir également [auteur inconnu] *Lexique du hip-hop*, 2016, [en ligne]. In *Site Le Parisien*, France, [consulté le 27 novembre 2019]. Disponible sur : http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Lexique%20du%20hip-hop/fr-fr/.

[384] « C'est une danse debout « hip-hop », faisant partie du « funk style », consistant à déplacer son corps de façon désarticulée : isoler des parties de son corps, faire des mouvements bloqués, ondulés, faire des vibrations. Le Robot, le Tétris (égyptien), le Moonwalk sont des techniques bien connues et demandent style et virtuosité ! Le popping est originaire des États-Unis, popularisé par la Compagnie « Electric Boogaloo » et leur leader « Boogaloo Sam », dans les années 70 ; mais bien d'autres artistes ont illustré cette danse également ». [auteur inconnu], *Lexique*, 2019, [en ligne]. In *Site Not only hip-hop*, *idem*.

[385] PRESZOW, Gérard (rédac. chef), *La hip-hop danse : de la rue à la scène*, coll. « Rue des Usines », n°32-33, éd. Fondation Jacques Gueux, Bruxelles, 1996, p.47.

b) Le corps distendu dans *Duo* de Hiroaki Umeda

De formation pluridisciplinaire, puisant les sources de son geste chorégraphique dans plusieurs influences (hip-hop, danse contemporaine, ballet, photographie, environnements numériques…), le danseur et chorégraphe japonais Hiroaki Umeda fonde sa compagnie S20 en 2000. Il place au cœur de ses explorations une recherche à la croisée du corps en mouvement et des technologies numériques, interrogeant notre rapport au temps et à l'espace, ainsi que notre perception de la réalité et de la virtualité qui jalonnent nos actions au quotidien. Le geste chorégraphique est donc travaillé suivant le regard qu'Umeda porte sur notre rapport aux technologies et aux lumières :

> *[…] according to Umeda, what hypostatizes these batches of abstract information is merely our "belief system" : « When one has confidence on object's factuality they name it as real, and when this confidence is slightly undermined they rename it as virtual ». At the end of the day, however, when every sight is optically dissolved into molecules, both the reality and the virtuality are simply consisted of particles of light.*[386]

De ces observations portées par Hiroaki Umeda découle un geste chorégraphique saccadé, incertain, cherchant d'abord à troubler les perceptions du spectateur sur la densité du corps de l'interprète ; puis amenant le danseur à fouiller dans son corps des zones d'incertitudes, non fluides, morcelées. Si le geste et la perception de celui-ci parviennent à créer l'impression d'un corps factice, illusoire, Umeda interroge par là notre état d'être au monde et l'illusion grandissante dans laquelle nos corps, pourtant au départ si concrets, évoluent, se déconnectant progressivement de l'environnement autour, des autres et d'eux-mêmes. Sensations, émotions, perceptions ressenties par l'individu sont alors plongées dans le doute de l'incertitude-même de leur véracité. Que voyons-nous, que ressentons-nous et que sommes-nous vraiment ? Sommes-nous (encore) *vrais* ? Et sur quels rythmes inventés sommes-nous obligés de nous accorder aujourd'hui ?[387] Pour répondre à ces questions dans la perspective de la marionnettisaton du corps de deuxième niveau qui nous préoccupe à cette étape de l'analyse, nous nous concentrerons sur le spectacle *Duo*.

Duo[388] est un solo dans lequel « *the dancer, Hiroaki Umeda, stands simultaneously in two distinct dimensions : in virtual space and in physical space.* »[389]. À jardin, Umeda partage en effet la scène avec

---

[386] UMEDA, Hiroaki, « Réflexions de l'artiste : principes créatifs », [en ligne]. In *Site Hiroaki Umeda*, [consulté le 23 février 2015]. Disponible sur : hiroakiumeda.com/artist.html#1creative.

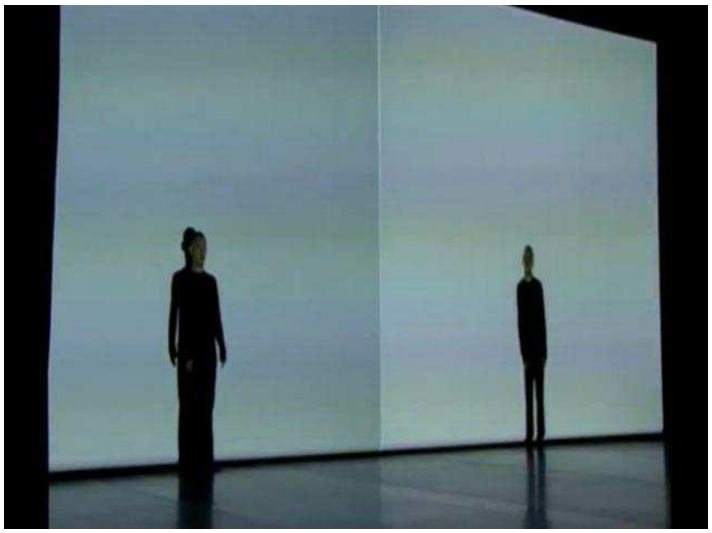
[387] Hiroaki Umeda interroge la vitesse imposée à l'individu dans son quotidien, transformant notre rapport au corps : « *Information flow in breakneck speed and the society shifts in light-footed rhythm in a megalopolis such as Tokyo ; and together with this incessant stream of transformation the given value system in society is rapidly lost. Growing up in this liquid milieu, it was inevitable for Umeda to lay the groundwork for this belief system by resorting neither to language nor history, but to his own substantive body* », *idem.*

[388] UMEDA, Hiroaki, *Duo*, concept et chorégraphie Hiroaki Umeda, musique et effets visuels S20, créé au festival Panorama dance, Rio de Janeiro, Brésil, 2004.

[389] UMEDA, Hiroaki [site officiel], « Projets solos : *Duo* », [en ligne]. In *Site Hiroaki Umeda*, [consulté le 23 février 2015]. Disponible sur : hiroakiumeda.com/project.html#duo.

son double numérique son double à cour : deux espaces, physique et virtuel se juxtaposent. Les deux interprètes débutent dans une répétition mécanique du même mouvement, puis celui-ci se déstructure rapidement, créant un duo dissonant.

*



ill. n°7 : *Duo*, Umeda, création 2004. Capture d'écran.

Concentrons-nous sur les premières minutes du spectacle[390]. Hiroaki Umeda est debout à jardin face public, à quelques centimètres à peine du mur blanc derrière lui sur lequel se dessine très nettement son ombre. Le mur est composé de deux écrans blancs séparés par une ligne au milieu, comme un livre ouvert sans texte ni image autre que l'ombre d'Umeda. La musique, assourdissante, augmente en intensité, mélangeant sonorités électroniques et bruits de circulation urbaine.

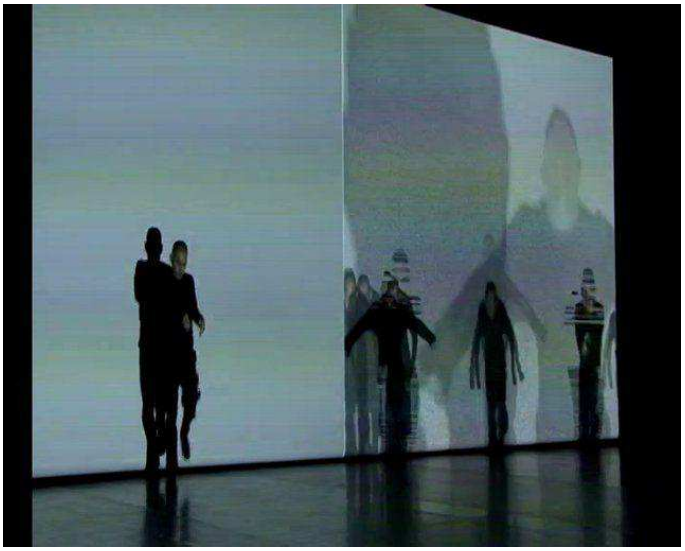
La musique s'arrête net à l'apparition tout aussi rapide de l'avatar d'Hiroaki Umeda sur la partie droite du mur : projection vidéo en couleurs, l'image reprend la même pose que celle du danseur présent sur scène (debout, pieds à peine écartés, bras le long du corps). Dans le silence, lentement les deux interprètes (réel et numérique) lèvent le bras droit. Peu avant l'arrivée à hauteur d'épaule, un son saturé est enclenché, puis remplacé par une onde sonore. Alors que le bras continue de se lever et arrive à hauteur d'épaule, le son saturé est reproduit, faisant grésiller l'image projetée à cour. Bras arrivé à la verticale, le processus est repris. Hiroaki Umeda et son double tournent le poignet droit vers l'intérieur du corps et entament la descente du bras selon le même trajet jusqu'à hauteur d'épaule, le son grésillant et l'image tressautante reviennent. Le poignet droit tourne pour replacer la paume de main vers le sol, le bras continue sa descente. Une fois le bras replacé le long

[390] Un court extrait de *Duo* est disponible sur le site de Hiroaki Umeda, *op. cit.*

du corps, l'image tressaute à nouveau, accompagnée du grésillement sonore auquel s'ajoute un déplacement de droite à gauche de l'image.

Puis, la phrase gestuelle est reprise de la même façon par le bras gauche : les deux interprètes continuent de bouger ensemble. L'image tressaute et se déplace de plus en plus sur le grésillement sonore. En reprenant la même phrase des deux côtés du corps, la chorégraphie marque la symétrie entre l'interprète numérique et le danseur, présentant à la fois le processus et son dysfonctionnement à venir, et une interrogation en miroir sur notre rapport aux technologies. Avec le grésillement, l'image, qui se déplace de droite à gauche autant qu'elle tressaute (par des hachures horizontales), bouge davantage que le danseur dont les pieds restent fixes.

Alors que le bras gauche est revenu le long du corps et chaque interprète immobilisé, l'image à son tour continue de tressauter et de se déplacer de droite à gauche sur la même musique grésillante : le mouvement de l'image se prolonge alors même que l'interprète de chair est immobile.



ill. n°8 : *Duo*, Hiroaki Umeda, création 2004. Capture d'écran.

L'image s'immobilise quelques instants dans le silence, permettant au spectateur d'observer ces deux interprètes en miroir. Dès que la musique reprend sur des sonorités électroniques rythmées, l'image bouge mais cette fois-ci les perspectives sont atteintes : devant, derrière, superposé, le corps projeté est tantôt en très gros plan, tantôt dédoublé, parfois démultiplié, ou éclaté en pixels. À jardin, Umeda se remet en mouvement. Empruntée au hip-hop, sa chorégraphie marque les articulations autant qu'elle est entraînée par un rythme rapide rendant chewing-gum le corps : talon droit glissant légèrement à jardin, tête en avant regard vers le public, les pieds s'écartent

brusquement en parallèle. Comme entraînée par l'oreille, la tête glisse vers la droite tandis que les jambes la suivent en ondulant. Le bassin donne des impulsions de côté pour redresser le corps. Puis c'est le bas de la jambe droite (du genou à la cheville) qui ondule, et dont l'onde se répercute jusqu'à l'épaule gauche, et le bras gauche qui se replie. Il crée des échos dans son corps : le geste d'un côté va résonner, comme dans une boîte creuse, à l'autre extrémité du corps. Tous les points sont reliés, le corps paraît alors évidé, creux à l'intérieur, et mou, souple, sans structure à l'extérieur.

Chaque marqueur percussif dans la musique agit directement sur le geste des deux interprètes, corps et image numérique : il renforce la fluidité du geste d'Umeda qui accélère tout en se canalisant sur place, tandis qu'il fait sauter le danseur numérique d'une image à une autre, transformant sa densité (image nette, hachurée, pixélisée…), sa perspective (lointain, gros plan, démultiplié…). D'un côté, la musique ressert le geste d'Umeda sur la surface de son ombre, devenant une masse noire qui danse sur place. De l'autre, l'image numérique d'Umeda échappe à tout saisissement possible, puisqu'une marque sur l'écran en replaçant une autre ou se superposant à la précédente sans cohérence de déplacement. Dans les deux cas, le danseur devient spectre, le corps et son geste se dissolvent. Des deux façons, la musique s'impose dans le corps et impacte la rythmique du geste autant que la densité du corps que le spectateur observe. Le rythme extérieur atteind le corps en profondeur et le modifie.

Les gestes suivants sont beaucoup plus rapides et reprennent avec des variations les phrases décrites précédemment. En élément principal de la chorégraphie d'Umeda, relevons qu'il danse sur-place, dos très près du mur, avec de légers déplacements latéraux accordant une grande importance aux bras et aux jambes. Les membres tiennent une place de choix, la tête est globalement tirée en avant ce qui aurait une tendance à « ramasser le corps » sur lui-même. Finalement donc, l'image projetée paraît plus mobile et en volume que le corps réel d'Umeda, pourtant présent en direct sur la scène. L'image avance, recule, est en gros plan ou en petit, a des trajets larges, tandis qu'Umeda est regroupé sur lui-même et reste au même endroit tout en continuant de bouger : son corps vivant crée un geste inspiré du beug d'un écran, butant sur lui-même, tandis que l'image remplit la page blanche de l'écran, s'étale sur l'espace qui lui est dédié.

*

Le mouvement exécuté par Umeda est filmé en direct et projeté à côté de lui. Le processus est présenté au spectateur au début de la chorégraphique, de manière presque pédagogique : un danseur en mouvement est sur scène et son double est filmé à ses côtés. Très vite, la texture homogène et en miroir de l'image se dérègle, le reflet se dissout. De ce dialogue

d'abord mimétique, naît un disfonctionnement porté par le geste d'un « hip-hop déstructuré, accompagné également de sons électroniques vibrants »[391]. La vibration devient rapidement le motif récurrent de la chorégraphie que partagent le danseur et l'image : corps et avatar numérique se superposent et virtualisent le vivant.

On observe que le mouvement s'accélère de plus en plus, et devient difficile à suivre autant qu'à décrire. La synchronisation n'est plus au centre des préoccupations, puisque le danseur fictif devient une présence floue et instable qui s'évanouit sans cesse, effacée régulièrement en pixels. Un geste propre à l'image se compose donc en puisant dans le geste réel du danseur saisi par le film. Umeda danse avec un reflet de lui-même qui n'est que texture en mouvement, grain, lumière. L'amplification sonore de la basse fait vibrer de plus en plus l'image, affectant sa netteté, floutant et pixellisant sa silhouette. La corporalité du danseur apparaît noyée dans l'univers virtuel devenu si envahissant dans nos sociétés occidentales.

C'est une chorégraphie de l'entre-deux qui est créée dans *Duo* par Umeda : elle part du mouvement réel du danseur, puis celui-ci est filmé et projeté sur scène. C'est ensuite la projection qui crée un deuxième geste, autre que celui réalisé par le danseur dans le temps du présent de la représentation. L'élément virtuel est alors autant à l'origine du geste que le danseur réel. Les rapports de force *a priori* attendus sont inversés, et le danseur n'est plus nécessairement le centre du geste. Le corps est « remixé »[392], proposant simultanément une présence et une absence du geste vivant et de l'acte créateur dans le temps du présent. Cette chorégraphie face à la projection vidéo raconte un corps en mouvement perpétuel, dans la fuite de la fixation de son identité face à l'évolution technologique, un corps non reconnaissable, multiple,

> un corps flux, un corps mouvement, mouvant, présenté et décrit comme tel, qui ne cesse de réaffirmer ses accointances avec les concepts deleuziens de devenir et d'altérité.[393]

C'est un corps en rupture avec sa permanence que nous propose Umeda. Le spectateur n'est plus systématiquement attiré par le geste du danseur et la certitude de la permanence de celui-ci, mais il est happé par ces tensions vibratoires qui traversent de toute part le corps, déconstruisant toute certitude et interrogeant l'éphémérité précaire du vivant et l'illusion de durée sur laquelle nous nous bâtissons au quotidien. L'image projetée ainsi déconstruite interroge le regard biaisé que le spectateur porte sur le regard dansant : le danseur n'est plus lui, le geste n'est plus sien, il est déjà

---

[391] UMEDA, Hiroaki [site officiel], « Projets solos : *Duo* », *op. cit.*, je traduis.

[392] Je détourne ici l'expression d'Andrée Martin à propos de son projet *L'Abécédaire du corps dansant* : « Corps invariablement mixé – mixé avec un plaisir certain, superposé, juxtaposé, orienté, traversé, par d'autres sortes de corps, mais aussi des objets et des accessoires, de la lumière, du son, des images (parfois, mais pas toujours), de la musique et du texte, beaucoup de texte. » MARTIN, Andrée, « Utopie et autres lieux du corps », in FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body remix*, coéd. Presses universitaires de Rennes et Presses de l'Université du Québec, Québec, 2012, pp.126-127.

[393] MARTIN, Andrée, « Utopie et autres lieux du corps », FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body remix*, *ibid.*

autre, partagé dans l'image, et dans le regard de celui qui observe. Il est éclaté en millions d'images, de mouvements saisis ou oubliés, dans les souvenirs incomplets des mémoires des spectateurs, résonnant avec leurs propres corporalités. Est pointée du doigt la grande difficulté ici de saisir le geste chorégraphique autrement que par l'intimité du regard de chacun porté sur lui. Reprenons les mots d'Hubert Godard qui interrogeait l'émotion du spectateur face à la gravité reconsidérée du danseur :

> pourquoi sommes-nous émus quand quelqu'un danse, quand il engage des enjeux importants quant à la stabilité, qu'il commence à travailler l'axe gravitaire ? Parce que cela fait référence à cette histoire qui est complètement marquée dans notre corps, dans ces muscles qui nous redressent.[394]

Hiroaki Umeda se place dans ses pas et touche l'interrogation sensible de notre finitude et le rapport que nous entretenons à notre temporalité propre et son caractère irrémédiablement éphémère, alors même que les technologies nous invitent et nous plongent dans un monde évidé de toute durée, où le rapport au corps et à l'objet est faussé par la possibilité – presque infinie – du remplacement.

Avec *Duo*, Hiroaki Umeda propose une écriture du corps empruntant au smurf[395] des vibrations faisant perdre toute rigidité au corps. Umeda nomme "Impulse" cette écriture particulière du corps :

> Based on the various physical stimulations that are stocked inside his body, Umeda logically composes all stimulants on stage – light, sound, image, and body – in order to share his "Impulse" with the audience via the delicately orchestrated performance.[396]

Cette « Impulse » désigne l'abondance de stimulations vectrices ou destructrices d'illusion sur la scène d'Umeda qui focalise le spectateur sur la perception de ses propres sens et le constat de leur dysfonctionnement en société. Le corps se dissout, nous échappe. Comme en éco à la pratique d'Umeda, Gérard Preszow à propos du hip-hop indique que :

> ces sensations qui voyagent si efficacement à l'extérieur du danseur, qui rayonnent jusqu'au spectateur sont celles de la dissociation, du stromboscopique s'alliant au fluide, à l'onde qui circule, au flux qui passe[397].

Ce mouvement stromboscopique ainsi identifié est celui d'un corps distendu, créant un geste à la croisée du robot et de la marionnette, exécuté par un danseur hip-hop : « désarticulé, comme disloqué et déboîté. »[398]

---

[394] GODARD, Hubert, « Le déséquilibre fondateur : le corps du danseur, épreuve du réel », entretien avec Laurence Louppe, in *Art press « 20 ans, l'histoire continue »*, hors-série n°13, 1992, p.141.
[395] « Ce mot veut dire « schtroumpf. C'est une des danses « debout » dans le hip-hop (en France). On a appelé cette danse smurf car les danseurs hip-hop portaient des gants blancs comme les schtroumpfs ! » [auteur inconnu], *Lexique*, 2019, [en ligne]. In *Site Not only hip-hop*, *op. cit.*
[396] UMEDA, Hiroaki, « Réflexions de l'artiste : principes créatifs », *op. cit.*
[397] PRESZOW, Gérard (rédac. chef), *La hip-hop danse : de la rue à la scène*, *op. cit.*, p.94.
[398] *Idem.*

Chez Umeda, l'humain, la nature, les objets sont constitués des mêmes éléments. Le danseur est habité d'éléments qui voyagent en lui, et qui traversent simultanément le spectateur, constituant une perception collective. Sans supériorité de l'humain sur le dispositif numérique, Umeda et son geste chorégraphique se laissent donc gagner par le jeu de forces que ces objets peuvent exercer sur le vivant. En ce sens, selon notre définition, en se défaisant d'une artificialité hiérarchique des éléments entre eux (supériorité de l'humain sur l'objet ou le dispositif), Hiroaki Umeda se marionnettise (il reçoit les modifications que l'environnement qui l'entoure suggère). Cette marionnettisation met sur un pied d'égalité la présence du corps humain en scène avec le dispositif numérique, qui se répondent en écho. Ce solo dans *Duo* marionnettise l'interprète, le situant à l'entre-deux du vivant et du non-vivant (numérique, corps de chair), y compris dans le geste-même du danseur présent en scène. Pour Hiroaki Umeda :

> *[…] the body […] is a place where "archetypes of signs exist" : where languages and emotions are still in its totality avoiding the distortions cause by the society. Umeda highly respect the value of these primitive yet complex sensations in the body, which emerges from multifarious external interactions, and abstain from easily processing them through the empirical encoding system called language. Umeda calls this pre-linguistic and pre-emotional entity as "Impulse", and by observing, analyzing, and theorizing it thoroughly, he situates it at the basis of his artistic creation.*[399]

Comprenons que, chez Umeda, le corps est l'espace de sauvegarde des émotions par un langage universel dépassant la sophistication des mots. Comme la marionnette, le corps est lieu de résistance aux modelages sociaux : distendu, il contourne toutes les torsions et crispations sociales qui canalisent l'individu.

Comme une boucle, le spectacle *Duo* s'achève par la disparition de l'image numérique : Umeda finit de danser seul sur scène. Le corps est ainsi révélé, il donne à voir au spectateur les transformations que cette rencontre a opérées sur lui : la danse a été créée par la rencontre avec l'image numérique et la musique qui en a découlée. Le corps qui demeure à la fin de cette rencontre en ressort impacté : il saute, il déraille, il peine à trouver du souffle. La jonction avec la marionnette se fait ici par un emprunt à une forme d'humilité de l'être vivant dans la rencontre avec le non-vivant, et dans l'acceptation d'avoir laissé sa corporalité être gagnée par cette rencontre. C'est finalement l'absence de contrôle et l'ouverture totale à l'autre qui n'est pas vivant qui concluent le spectacle et deviennent primordiaux.

En conclusion, des attitudes d'Hamilton aux danses de robot sur fond de musiques électronique, en passant par le duo hip-hop de Hiroaki Umeda entre image numérique et corps humain, l'imitation du geste mécanique de la marionnette a initié toute une histoire du corps,

[399] UMEDA, Hiroaki, « Réflexions de l'artiste : principes créatifs », *op. cit.*

morcelé, distendu, mou, rigidifié, élastique… Par l'imitation qu'elle semble inviter, la marionnette participe à créer un jeu ludique dans le corps, pour le plaisir de celui qui l'exerce autant que de celui qui regarde et reconnaît.

Dans cette première approche sur le geste mécanique envisagé comme un geste heuristique, nous avons repéré que l'image observée puis reconnue fait chorégraphie. L'image passe par le corps, le traverse au sens littéral, et permet de faire geste. Par cette inscription de l'image dans le corps, il s'agit pour l'interprète de construire une recherche gestuelle fondée sur une fragmentation virtuose du geste. Fluide, cherchant l'illusion, ou au contraire coupé, le corps se réorganise par l'image qui l'inspire (peinture, sculpture, robot, poupée…).

Le *danser comme* est d'abord un art de l'imitation : la marionnette est absente et sert de source d'inspiration à la création du geste chorégraphique. Se construit alors un héritage dans la manière dont le dessin, l'image antique, influence le geste chorégraphique et ouvre ses possibles, appelant ce que Gisèle Vienne (sur lecture de Bernard Vouilloux) nomme « l'art des attitudes »[400]. L'imitation consiste donc d'abord à prendre l'attitude de l'image : cette démarche *a priori* mécanique (imiter, reproduire, dompter l'attitude du corps pour ressembler à…) a des conséquences importantes sur la façon dont le corps réceptionne cette attitude mécanique première, dont il l'ingère, et dont il en ressent tous les bienfaits, bouleversements, ouvertures pour créer autre chose de nouveau. Par l'image, il s'agit par exemple pour Isadora Duncan de retrouver du souffle dans la pratique chorégraphique de son époque : l'image l'aide à rendre « au corps son volume, son poids, sa densité »[401]. Au-delà d'une réappropriation du corps, l'image, dont découle par la suite ou en parallèle la marionnette comme source d'influence du geste du danseur, dépasse la fausse interprétation mécanique que l'on en a faite : elle permet de comprendre le fonctionnement mécanique du corps et ainsi de l'outiller vers une plus grande liberté d'expression chorégraphique.

S'il s'agit d'un « art des attitudes », il est plus précis de parler de « figure »[402] dans la mesure où l'attitude paraît davantage liée à la question de l'imitation au sens strict, alors que la figure, au-delà de prendre les traits de quelque chose ou de s'inspirer, renvoie surtout à la création d'images internes, d'un espace mental : le danseur « se figure » l'image en lui pour composer le geste, dépassant donc la stricte question de l'imitation.

---

[400] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.162.
[401] GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, *op. cit.*, p.203.
[402] GARRÉ NICOARĂ, Marie et POSTEL, Julie, Cycle « "Figurez-vous !" – Donner figure, défigurer, se figurer », séminaire #1, Maison de la recherche, Université d'Artois, Arras, 14 mai 2019.

Voyons désormais comment ce geste mécanique, inspiré de prime abord de la marionnette, permet pour l'interprète lui-même de partir à la découverte d'un enseignement de son propre corps. Comment l'imaginaire marionnettique, l'image souvent stéréotypée que l'on s'en fait, permet-elle de créer un vocabulaire pour des exercices de danse et conduit-elle à des postures pour travailler le corps de l'intérieur, vers une meilleure connaissance de celui-ci ?

III. Renouer avec le corps

Des corps cherchant l'espace où exister, où émerger de leur ordure ou de leur chaos ; des corps cherchant leur place à travers leurs déplacements.[403]

En créant un imaginaire immédiatement reconnaissable par le corps du danseur offert en partage, la marionnette, si elle est absente en tant qu'objet plastique, invite à cet endroit de notre analyse à penser la corporéité dansante comme le lieu de l'interaction avec soi-même. En héritant de ces pratiques propres aux attitudes telles que nous les avons nommées, travailler sur ces images avec son corps induit nécessairement des modifications profondes dans la pratique des danseurs, dans l'expérience du geste et dans sa perception. Au-delà de l'image à véhiculer, en sortant du mimétisme strict, nous nous penchons sur l'impact de celle-ci sur le corps et son geste, entraînant le processus de marionnettisation du danseur. Comment décrypter son propre geste marionnettique ? Comment cerner le jeu d'influence que la marionnette exerce en soi pour inventer la relation de partage qu'est le geste chorégraphique ? Comment, en pensant à la marionnette, la perception du mouvement par le danseur est-elle enrichie et vient-elle interroger notre relation à soi, à l'autre, au monde ? Que véhicule-t-on quand on se marionnettise ou que l'on est marionnettisé ?

[403] SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, *op. cit.*, p.114.

A) Le corps de tous les possibles : vers un affranchissement

« Que peut un corps ? »[404] Cherchons à sortir l'humain de ses propres limites : utiliser la marionnette comme source d'inspiration pour le geste chorégraphique offre la possibilité d'une approche différente du corps et des techniques acquises. Elle crée des contraintes dans le geste qui peuvent être à la source de gestes spécifiques non encore explorés. En ce sens, l'imaginaire que draine la marionnette participe à sortir le danseur de ses propres limites. D'un point de vue biologique d'abord, le danseur est confronté à ses limites corporelles, la plupart du temps inévitables : le squelette, la souplesse, la longueur des membres… même les contorsionnistes sont contraints par la non-extension du corps. En revanche, la marionnette (façonnable et transformable à l'infini) offre un panel de gestes, de poids, de tailles, et de textures très inspirant pour le corps et son mouvement. Les possibilités de la marionnette paraissent en ce sens infinies, comme le souligne Annie Gilles :

> Mais plus que l'acteur limité aux possibles de son corps et de la vie, les marionnettes peuvent donner lieu à une créativité presqu'illimitée en ce qui concerne les images parce qu'elles appartiennent à la catégorie des objets, et qu'à leur endroit comme à celui de leur manipulation l'imagination humaine est débordante. Un acteur pourra se grossir en mettant un édredon sous sa chemise ou se hausser en montant sur des échasses, il conservera des proportions humaines qu'ignorent les marionnettes gigantesques ou minuscules.[405]

Certes, nous rejoignons le point de vue d'Annie Gilles sur le caractère illimité de la marionnette, cependant, qu'en est-il de son influence sur le danseur et quelles ouvertures sont possibles ? Et si le danseur se met à s'inventer sans limites à son tour, ne restant plus enfermé mentalement dans les frontières de sa chair ? C'est à cet endroit que la marionnette constitue un vivier d'images et de représentation riche en explorations pour le corps du danseur et son geste. En l'utilisant en arrière-plan de son geste, le danseur s'invite à sortir de ses propres limites et contraintes (corporelles autant que d'éducation du corps). Et si le corps n'avait pas de limites autres que celles de l'esprit ? Et si le geste n'était entravé que par une limite interne ? Travailler avec la marionnette ou plutôt, dans le cas présent, à partir d'elle invite le danseur à s'*introspecter*, comme le souligne l'acteur Christophe Noël à propos de sa participation au spectacle *Kafff*[406] de Johanny Bert et son rapport à la marionnette :

---

[404] DATSUR, Françoise, « Le corps, chose insensée », Rencontre philosophique du T2G, Théâtre de Gennevilliers, 15 décembre 2012, [en ligne]. In *Site Théâtre de Gennevilliers*, France, [consulté le 12 octobre 2017]. Disponible sur : https://soundcloud.com/theatre2gennevilliers/philo2012-2013-02.

[405] GILLES, Annie, *Le jeu de la marionnette, l'objet intermédiaire et son métathéâtre*, éd. Publications Nancy 2, Nancy, 1981, p.11.

[406] BERT, Johanny (Théâtre de Romette), *Krafff*, assistante Chantal Pénion, chorégraphie Yan Raballand, assistante chorégraphie Evguenia Chtchelkova, lumières Gilles Richard et Justine Nahon, son Francine Ferrer, créé en 2007.

> Il fallait d'abord analyser notre propre corps pour pouvoir ensuite rendre humaine cette marionnette. On est passé par l'observation.[407]

Pour manipuler la marionnette de kraft brièvement réalisée sur scène à partir d'un rouleau de papier, l'interprète s'est adapté, transférant son poids à celui de la marionnette. Avec la marionnettisation du corps, c'est un transfert interne qui s'effectue. Une attention primordiale, déjà présente chez les danseurs, est accordée aux sensations du corps (poids, appuis, transferts de poids, respiration, articulations… des éléments déjà bien connus des danseurs).

Dans une société où les scènes de spectacle sont peuplées par les relations serrées entre êtres vivants et technologies, « les figures de marionnettes et d'automates sont souvent comprises en tant qu'instances critiques des processus de mécanisation qui amenuiseraient nos capacités de sentir et de penser en tant qu'« humains » »[408]. Si être humain ou devenir humain demeure une question non résolue, l'angoisse grandissante de voir l'humain se changer en robot, dévoré par les technologies qui l'assaillent, demeure bien présente dans les fantasmes des esprits. Si la marionnette dans l'imaginaire du danseur imprègne le geste de celui-ci d'un univers mécanique, bien sûr, le premier niveau de lecture serait une utilisation presque transhumaniste de la marionnette comme un imaginaire critique pour souligner la perte de vie, de mobilité, d'humanité, l'isolement, voire le caractère mécaniste de nos emplois du temps qui marquent et détériorent les corps humains et leurs relations. L'humain du XXIe siècle, de plus en plus détaché de la nature et des autres, se détache aussi de lui-même et se perd dans le néant technologique qui brouille sa perception du monde.

Toutefois, veillons à ne pas enfermer la marionnette dans les complots faciles où l'on a bien voulu l'assigner, et voyons comment, pour le geste, elle permet de constituer ce vivier d'imaginaire de la marionnettisation du corps, allant vers un corps disponible. En quoi, dans une perspective plutôt posthumaniste[409], la marionnette en tant qu'imaginaire permet-elle au danseur d'accéder non pas à une dénaturalisation ou à une déshumanisation, mais à l'acquisition de qualités dans la création du geste chorégraphique ? Quelles portes ouvre-t-elle ? Il s'agit d'inviter le corps, par l'imaginaire, à se façonner lui-même (au sens propre du modelage, de l'acte de sculpture) pour perfectionner la connaissance de son être corporel et de sa corporéité. Alors que

---

[407] GARROUSTE, Jeanne, *Quand l'inanimé entre dans la danse. Ou l'émergence de duos paradoxaux*, mémoire de recherches sous la direction de Julie Sermon, Master 2 Arts de la scène, Département Arts du Spectacle, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2012, p.24. Je remercie chaleureusement Julie Sermon pour l'envoi de ce travail au début de mes recherches.

[408] WIAME, Aline, « Le théâtre de marionnettes de Gilles Deleuze », in BEAUCHAMP, Hélène, GARCIN-MARROU, Flore, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Les scènes philosophiques de la marionnette*, coll. « La main qui parle », coéd. L'Entretemps et Institut International de la Marionnette, Montpellier, 2016, p.244.

[409] Si le transhumanisme demeure un état de transition, le post-humain espère surpasser les capacités physiques, psychiques et intellectuelles humaines.

le transhumanisme peut faire paradoxalement oublier l'aspect charnel du corps (en poussant trop à la performance), l'imaginaire véhiculé ici aide à l'inverse à en retrouver les profondeurs et les fondements. Une amélioration de la connaissance du corps viendrait donc, non pas de l'extérieur (apprentissage, excroissance, technologie augmentant le corps…) mais de l'imaginaire de l'interprète lui-même et de la constellation de possibilités qu'il a à offrir.

Pour la marionnettisation du corps et son inscription dans le geste, nous nous situons ici non plus dans un théâtre de la représentation hégélien (qui « introduit une médiation dans le mouvement »[410]), mais plutôt dans la perspective deleuzienne d'un théâtre en mouvement[411] : « le théâtre du mouvement réel, dit Deleuze, doit directement toucher à l'âme – la mouvoir et l'émouvoir […] les résonnances avec le « théâtre de la cruauté » prôné par Antonin Artaud ne sont pas anodines. »[412] Il n'y a plus la nécessité d'une médiation, l'imaginaire du danseur ou du chorégraphique qui impulse le geste se niche directement dans les articulations et trouve là une résurgence concrète. Dépassant un "faux mouvement" issu de la reproduction, la marionnettisation du corps réunit et convoque imaginaire et corps pour composer le geste, priorisant les sensations éprouvées. Au-delà des mots prononcés, au-delà du voir, l'imagerie interne et la sensation biologique se rencontrent.

Comment la marionnette permet-elle de renouer avec le corps, et déployer par là-même ses possibilités ? Peu après le succès de *Petrouchka* (1911), dans la même temporalité que les expériences sur le geste mécanique et les costumes du *Ballet triadique* (1922) d'Oskar Schlemmer, le pasteur et anthropologue Maurice Leenhardt part en Nouvelle-Calédonie (1902-1926) pour convertir les populations locales[413]. Les écrits de Leenhardt révèlent que la conception occidentale du corps humain, chosifiant celui-ci en une unité délimitée, saisissable et close sur elle-même, n'est ni unique ni partagée de tous. Dans son texte, il rapporte un dialogue avec un faiseur de masque qui révèle que les Kanaks avaient conscience de l'esprit, mais ont appris des Blancs la conception du corps, tel qu'il est pensé à l'occidentale. Or, ce que le danseur apprend de la marionnette rejoint partiellement les constats relevés par Maurice Leenhardt. De la marionnette, le danseur se réapproprie certes son schéma structurel et articulaire (par le biais de l'imitation, on l'a vu), mais il apprend aussi à se détacher de cette technique supposée et induite par l'enveloppe corporelle fermée sur elle-même. Si elle est intéressante, elle a éloigné le danseur de cet « esprit »

---

410 DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, coll. « Épiméthée », éd. Presses Universitaires de France, Paris, (1968) 1993 7e édition, p.19.
411 *Ibid.*, pp.16-17.
412 WIAME, Aline, « Penser au-delà et en deçà de l'humain : le théâtre de marionnettes de Gilles Deleuze », in BEAUCHAMP, Hélène, GARCIN-MARROU, Flore, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Les scènes philosophiques de la marionnette*, *op. cit.*, p.245.
413 Voir notamment DATSUR, Françoise, « Le corps, chose insensée », *op. cit.*

dont parle Leenhardt, répondant là à la crainte soulevée déjà par Noverre. La marionnette, par la projection anthropomorphe qu'elle constitue pour le danseur (ce corps qui me ressemble et qui pourtant n'est pas moi, comme un reflet dans un miroir déformant), reconnecte l'interprète à une forme de spiritualité indispensable à la création, sortant par là la danse de ses rituels et de ses obligations gestuelles.

a) Un vocabulaire marionnettique présent dans les états de corps de danseurs

Le travail avec l'objet, qu'il soit matériau, marionnette ou masque, est un apprentissage et une pratique de l'altérité.[414]

Comment concrètement la marionnette en tant que modèle et représentation influence-t-elle le corps du danseur, l'agencement des articulations, l'alignement des vertèbres, l'exhibition ou la dissimulation de la peau par exemple ? Quelles sont les incidences sur les états de corps du danseur ou de la danseuse ? Quelle mémoire du corps l'imaginaire marionnettique ainsi sollicité construit-il, pour sortir d'une mémoire mécanique et aller au contraire vers un renouveau créatif permanent ?

Pour définir la notion d'état de corps (à la fois largement utilisée et pourtant imprécise), je me réfère à la définition proposée par Philippe Guisgand[415], partant d'un doute dans la signification-même de cette formulation qui désigne « deux réalités bien différentes, l'une poïétique, celle du corps dansant (en train de danser) et l'autre esthétique, celle d'un corps contemplé »[416]. Afin de rester au plus près des usages déjà présents dans la langue des interprètes et des spectateurs, et pour éviter un clivage infécond entre faire et voir, la définition de l'état de corps en danse de Philippe Guisgand est la suivante :

> [l'état de corps est] l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement.[417]

Peut-être peut-on trouver le point de jonction entre la désignation poïétique et celle esthétique par le fait que « l'état de corps dansant relève d'une corporéité d'action, teintée avant tout par la

---

[414] HEGGEN, Claire, « Abécédaire en chantier », entrée « altérité », in HEGGEN, Claire et MARC, Yves, avec la complicité de Patrick Pezin, *Théâtre du Mouvement*, *op. cit.*, p.356.
[415] GUISGAND, Philippe, « Étudier les états de corps », *Spirale*, n°242, automne 2012, pp.33-34, [en ligne]. In *Site Erudit*, France, [consulté le 13 septembre 2018]. Disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2012-n242-spirale0365/67976ac.pdf.
[416] *Ibid.*, p.33.
[417] GUISGAND, Philippe, « À propos de la notion d'état de corps », in FÉAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body remix*, *op. cit.*, pp.223-239.

sensation et l'invention »[418]. L'état de corps contemplé, quant à lui, relève pour Philippe Guisgand d'une « corporéité perceptive, fût-elle nourrie des souvenirs d'action du spectateur »[419]. Pour la marionnettisation en tant que jeu d'influences sur les possibles du corps, il s'agit effectivement de combiner sensation éprouvée (partant de l'inspiration que suscite le théâtre de marionnettes et emmenant l'interprète à la redécouverte du corps) et intention (transformation du corps en autre chose que lui-même, l'image marionnettique souhaitée).

Ceci nous amène aux fameux neurones miroirs découvertes par les sciences cognitives, créant une « perception [qui] est une action simulée »[420]. Percevoir n'est pas seulement interpréter, c'est ressentir, anticiper, et retranscrire une sensation déjà intégrée. Le neurone miroir désigne à la fois l'activité exécutée par un individu, et cette même activité observée par cet individu chez un autre individu de son espèce. Le neurone miroir est donc activé soit par une action réalisée, soit par une action observée (faire un geste ou voir faire ce même geste par un autre)[421]. Notre cerveau constitue comme un nœud[422] de reconnaissance du geste. C'est cette perception particulière propre aux neurones miroirs qui contribue alors à cet effet mécanique reconnu dans le geste du danseur. Étrangement, en tant que spectateur face à un geste mécanique ou de danseur marionnettisé, nous anticipons partiellement les mouvements exécutés[423] ou au moins leur direction et intensité. Pourquoi ? Parce que nos neurones miroirs reconnaissent là un geste mécanique emprunté à la marionnette et en déduisent une logique particulière dont nous traçons les grandes lignes dans notre tête. La marionnettisation du corps serait donc le fruit de notre perception stimulée par nos neurones miroirs agissant, d'un côté sur notre réception de spectateur (reconnaître un geste marionnettique exécuté par un danseur), de l'autre sur l'action du danseur (sentir la marionnette dans l'exercice du geste).

Ces neurones miroirs sont donc constitutifs de la corporéité du danseur par le prisme de la marionnette : non plus en pensant le corps comme une enveloppe fermée et autonome dans une vision finalement très occidentalisée (et faussée, le corps humain, par définition comme par biologie aussi, ne peut être autonome sans dépérir : nous avons besoin d'un environnement qui nous aide à survivre), mais comme perméable aux éléments qui l'entourent, qui l'accompagnent,

---

418 GUISGAND, Philippe, « Étudier les états de corps », *op. cit.*, p.33.
419 *Idem.*
420 BERTHOZ, Alain, *Le Sens du mouvement*, chap.1 « La perception est une action simulée », coll. « Sciences », éd. Odile Jacob, Paris, (1997) 2013, pp.15-30.
421 *Ibid.*, chap.1 « La perception est une action simulée », « Le neurone miroir », pp.26-27.
422 *Ibid.*, « Les nœuds mentaux », pp.25-26.
423 Selon Pierre Janet repris par Alain Berthoz, l'acte perceptif pourrait en effet être prédictif : « L'acte qui est déclenché par la stimulation initiale ne s'adapte pas seulement à cette stimulation, mais à toutes les autres que l'objet provoquera successivement, il s'adapte à des stimulations qui n'existent pas encore, mais qui ne surviendront que plus tard grâce à l'acte lui-même. », JANET, Pierre, *Les Débuts de l'intelligence*, éd. Flammarion, Paris, 1937, p.31. Cité in BERTHOZ, Alain, *Le Sens du mouvement*, *ibid.*, p.16.

le transforment, l'enrichissent. En ce sens, la marionnettisation du corps, sollicitant donc nos neurones miroirs, réveille et stimule notre corporéité : la marionnette, projection de l'humain ainsi synthétisé et représenté, renvoie l'interprète à sa propre condition, vulnérable, dépendant et malléable de corps vivant. À cette sortie de l'anthropocentrisme, l'humain renoue avec l'environnement autour qu'il avait tant nié, et dont le geste marionnettique peut se positionner en guide.

L'image d'un corps marionnettisé naît de la jonction entre cette corporéité d'action motivée par la sensation et l'invention, et cette corporéité perceptive nourrie, en miroir ou par ricochet, du regard du spectateur. C'est parce que le danseur cherche en lui-même les signes de la marionnette et ainsi effectue une transformation de sa corporéité initiale (travaillant le poids, le rythme…), et, inversement, c'est parce que le spectateur reconnaît les signes d'un corps marionnettique, que l'image d'un geste mécanique appartenant à un corps de danseur marionnettisé a lieu. La marionnette, dans son théâtre, naît elle-même de cette contemplation créée par la combinaison de la technique du marionnettiste qui sait se mettre en retrait et privilégier cet outil en orientant le regard du spectateur d'une part, et l'acceptation du code (ou de la convention) en forme de suspension consentie de l'incrédulité[424] par le spectateur (je suis face à un théâtre de marionnettes et j'admets que dans cette réalité-ci, les choses fonctionnent d'une façon radicalement différente en comparaison de ma quotidienneté). D'ailleurs, la phénoménologue et chercheuse de la danse Sondra Horton Fraleigh invite le spectateur « à remonter aux intentions du geste à partir de l'observation du mouvement : « quand je me tourne vers le danseur/performeur, je commence à comprendre que la dynamique ou les qualités de la danse proviennent des intentions du danseur traduites en mouvement » »[425].

---

[424] Appelée également « suspension du refus de croire » en prestidigitation. La suspension consentie de l'incrédulité est un concept propose par Samuel Taylor Coleridge : « *willing suspension of disbelief* », TAYLOR-COLERIDGE, Samuel, *Biographia Literaria or Biographical sketches of my literary life and opinions. The Collected Works*, t.II, vol.2, éd. Princeton University Press, Princeton, (1817) 1983, p.6. Elle désigne cette acceptation volontaire du code de l'œuvre (écartant le scepticisme) par le lecteur ou le spectateur. Si la cérémonie que constitue la représentation du spectacle vivant convoque déjà ces enjeux (les spectateurs acceptant de venir au théâtre, d'être plongés dans le noir pour regarder l'écrin de lumière de la scène), la discipline de la marionnette (mais également la magie et magie nouvelle) fonctionne à l'évidence sur ce mode dans la plupart des cas : jamais le spectateur ne perd de vue l'illusion qui lui est proposée. Pourtant, il en accepte l'irrationalité, si bien que l'illusion de la manipulation peut, par instants, déjouer sa concentration et le prendre au piège. C'est finalement un pacte avec l'illusion, l'insaisissable, qui est effectué avec le spectateur dans le cas de la marionnette. Alors que la danse renvoie le spectateur au concret de son propre corps, la marionnettisation du corps décale les perspectives vers cette illusion surprenante.

[425] HORTON FRALEIGH, Sondra et HANSTEIN, Penelope (dir.), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, « Witnessing the Frog Pond », éd. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1998, traduction du passage par Philippe Guisgand, cité in GUISGAND, Philippe, « Étudier les états de corps », *op. cit.*

Lors d'échauffements, de cours de danse, ou de répétitions, je constate souvent qu'un vocabulaire issu de la marionnette jalonne les exercices et modifie les états de corps. Ce vocabulaire entraîne à la fois une exploration et un imaginaire, concomitants l'un de l'autre sans priorité de l'un sur l'autre. Parmi les quelques occurrences entendues en cours ou en répétitions, j'en relève certaines récurrentes telles que « laissez glisser la jambe sur le sol comme si une main tirait votre pied » ; « étirez la colonne comme si un fil tendu vous emmenait vers le ciel » ; distinguez « mouvement » de « geste » « en référence à la machine : un robot fait des mouvements »[426] ; le relâcher indique que « le corps devient plus lâche, forme d'abandon plus ou moins soutenue de l'état tonique réalisé au sol pour un meilleur lâcher-prise. Le poids se libère et le corps « épouse » le sol. Comme un pantin »[427] ; l'action du relâché[428] recherchée ; ou bien tous les états liés à la matière : avoir des jambes de plomb, des bras légers comme des plumes,… un travail que l'on retrouve dans les études labaniennes[429] par exemple.

Ces quelques exemples ne sont que des fragments glanés ici ou là, composant un plus vaste vocabulaire sur lequel il aurait été intéressant de se pencher, mais fastidieux à relever pour la présente démonstration. L'usage, à plusieurs reprises, de l'expression « comme si » rappelle immédiatement à l'imaginaire et à l'imitation. L'état de corps devient donc le lieu de matérialisation de l'imaginaire marionnettique sur le corps du danseur. Finalement, ce deuxième niveau de la marionnettisation du corps désigne chez le danseur une capacité de transformation du corps vers un état de matière (je suis plomb, fer, eau,…) et de la communiquer au spectateur pour qu'il en reconnaisse sinon le signe immédiat, du moins une sensation qui l'atteigne en profondeur et déstabilise la certitude de ce qu'il voit. La marionnette, spectre amusé qui enlace les danseurs, tend la main au spectateur pour le précipiter dans la confusion grinçante du pantin qui envahit le corps, tordant l'humain par son « élasticité confondante »[430]. L'édifice humain flanche.

---

426 PANASSIÉ, Romain, cours « Analyse du Mouvement. Lecture du geste dansé », Université de Paris 8 St-Denis/Vincennes, 12 octobre 2017.

427 [auteur inconnu], Observatoire des pratiques en EPS, « Petit lexique d'un vocabulaire dansé ! Partir des fondamentaux ; pour aller vers des transformations du corps des élèves en danse, en EPS », publié le 1er juin 2016, [en ligne]. In *Site EPS Académie de Caen*, commission Art-Danse 2015-2016, [consulté le 19 septembre 2018]. Disponible sur : https://eps.discip.ac-caen.fr/IMG/pdf/lexique_vocabulaire_danse.pdf.

428 Entretien Renaud Herbin et Oriane Maubert, 13 juin 2019. Annexe, pp.72-85.

429 En tant qu'auditrice libre à Paris8-St-Denis/Vincennes au département Danse, j'ai eu la possibilité de suivre l'« Atelier intensif – Savoirs somatiques – le système de l'Effort de R. Laban » mené par Angela Loureiro, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 15-20 avril 2018.

430 BOISSEAU, Rosita, « Alexander Vantournhout, l'homme élastique : « Je suis circo-chorégraphe » », in *Télérama*, 24 mai 2019, [en ligne]. In *Site Télérama*, France, [consulté le 24 mai 2019]. Disponible sur : https://www.telerama.fr/sortir/alexander-vantournhout,-lhomme-elastique-je-suis-ciro-choregraphe,n6262406.php?fbclid=lwAR2oeRxPZly0CtJqaTOHOe4U7vzEX8-rofeKM3eVFuq2mM373fSlr60XCM.

Pour prolonger cette réflexion ouverte sur le vocabulaire, soulignons le lexique, composé au fil des années, par Claire Heggen qui, au-delà de sa brève publication[431], a nourri de nombreux artistes en construisant des références communes à leurs pratiques parfois si éloignées. Elle-même à la croisée de différents arts impliquant conjointement masque, corps, marionnette, mime corporel, Claire Heggen propose notamment une définition tout à fait édifiante de l'articulation pour le point qui nous préoccupe :

> Définition selon le *Petit Robert* : « Assemblage de plusieurs pièces mobiles les unes sur les autres, éléments distincts organisés et contribuant au fonctionnement d'un ensemble. »
>
> Pour faire se succéder dans le mouvement les parties distinctes d'un tout, cela nécessite de le décomposer article par article du corps, pour le recomposer ensuite, de manière segmentaire, spatiale ou temporelle.
>
> L'articulation est une opération centrale pour l'organisation du mouvement de l'acteur et pour l'animation de la marionnette. Mais aussi pour la relation du marionnettiste à sa marionnette, du corps de sa marionnette à son propre corps.
>
> Si l'on peut facilement extraire le mot art, de celui d'articulation, l'article d'Alain Jacquemin (voir « Articulation » sur Internet) quant à l'origine du mot articulation, réserve quelques surprises. Il recouvre des déclinaisons diverses et inattendues, instructives pour l'animation de la marionnette, et en général pour l'acteur. Elles ont un apport direct avec le théâtre qui nous intéresse ici. En voici quelques-unes :
>
> - Art, habileté, manière, métier… Marionnettiste est un métier.
> - Artisan, artiste, artifice… Les deux usent d'artifice pour se dégager d'un certain réalisme.
> - Arteil ou orteils, articles… La subdivision du corps en éléments envisagés séparément permet de décomposer puis recomposer autrement le mouvement.
> - Arme, armée, alarme, armure… La marionnette comme une arme, en état d'alarme. Une arme « qui garnit ou prolonge le bras » dans la lutte. Jointure. En anglais, le mot « *arm* » a le double sens de bras et d'arme.
> - Harmonie, juste rapport… entre la marionnette et l'acteur.
> - Inerte, malhabile, inertie… de la matière, du/des corps, de la marionnette et de l'acteur.
> - Ordre, ordinaire/extraordinaire, ordonner/coordonner, contrordre, désordre, primordial/subordonné… Dans quel ordre organiser la relation entre marionnette et acteur ?
> - Arithmétique, nombre, rite… Le théâtre n'est-il pas une sorte de rituel ? Une cérémonie organise, ordonnée, conforme à un « rituel » ?
>
> Nous sommes passés de la dimension concrète au sens anatomique (le corps, les os) du mot articulation, à ses utilisations figurées jusqu'au rituel.
>
> Alors, articuler quoi ?
>
> Des éléments distincts les uns des autres, par exemple : articuler des segments, des corps, des dynamiques, des actions distinctes, le texte et le mouvement… les corps de la marionnette et du marionnettiste.
>
> Articuler accorde une démocratie entre les articles. Elle est déjà un choix de composition et d'ordre dans la chronologie des actions, et donc de sens.
>
> Corps articulé, corps cristallisé, corps composé transporté.[432]

Le corps ainsi défini en assemblage est pensé sous la voix de Claire Heggen par fragment, morcelé en parties isolées dont l'organisation (assez proche du boulon, de la tige…) rapproche en

[431] HEGGEN, Claire « Abécédaire en chantier », in HEGGEN, Claire et MARC, Yves, *Le Théâtre du Mouvement*, *op. cit.*, pp.353-377.
[432] *Ibid.*, « Articulation », pp.359-361.

miroir la marionnette et l'interprète, le second se nourrissant de la première érigée en modèle de mouvement. C'est finalement dans l'articulation, au creux-même du rouage entre décomposition et recomposition du geste, que se niche la source du mouvement, qui crée la mobilité. Le vivant ou son illusion naît donc du mécanique. L'articulation devient alors le lien unissant le concret du corps, sa biologie, son fonctionnement, à sa présence en mouvement dont la vie demeure une énigme envoutante et insoluble qui fissure les certitudes mécaniques.

Ces constats dans le vocabulaire sont d'une simplicité désarmante : avec un naturel instinctif, un vocabulaire marionnettique irrigue les pratiques chorégraphiques, d'échauffement, de préparation du corps ou de création du geste. Sans s'en rendre compte, chorégraphes, danseurs, enseignants utilisent ce vocabulaire pour provoquer les imaginaires et travailler les états de corps des danseurs. La qualité de gestes, la tenue du corps, la rythmique… une liste infinie de paramètres propres à la danse se trouvent ainsi modifiés, influencés implicitement par un vocabulaire et un imaginaire héritiers de la marionnette. Dès lors qu'on y prête attention[433], il apparaît évident que la marionnette influence une modeste partie du geste chorégraphique en réveillant les imaginaires. La marionnette réactive les danseurs : elle est une présence non saisissable qui agit sur le concret des corps.

En conclusion, c'est finalement cette « généalogie », dont parlait Philippe Guisgand dans sa définition de l'état de corps, qui est à l'exercice dans ce deuxième niveau de la marionnettisation du corps du danseur. En remontant aux échauffements et exercices préparatoires au corps lors des répétitions par exemple, on constate que la marionnette est présente dans le vocabulaire dès la genèse du geste, au-delà du vocabulaire nécessaire à l'imagination pour créer un geste imitant le pantin. Quant au geste mécanique issu de l'imaginaire marionnettique que le spectateur peut repérer parfois dans la chorégraphie, il semble trouver racine dès les premiers instants de création, au sein-même du vocabulaire qui accompagne l'entraînement du corps du danseur. Implicitement, la marionnette impacte le danseur dès sa préparation. Andrée Martin évoque alors un corps remixé :

> il y a dans la moindre petite association réalisée ici – entre deux ou plusieurs corps, entre corps et accessoire, corps et musique, corps et son, corps et image – une relation de cause à effet perceptive (donc sensitive, émotive, cognitive, réflexive) qui se répercute dans ce qui est donné à voir et à recevoir par un spectateur-témoin. Et on n'y échappe pas. On en revient toujours à Merleau-Ponty pour qui l'être humain n'est pas devant la chose, mais bien avec elle, ne regarde pas une autre chose mais à travers elle, tout comme il expliquait qu'il voyait le carrelage au fond de la piscine non pas malgré mais à travers l'épaisseur de l'eau

[433] Je pense principalement aux enseignements de Romain Panassié en Lecture du Geste Dansé, et au stage intensif sur les Études labaniennes d'Angela Loureiro que j'ai pu suivre à l'Université de Paris8 et au CNSMD, en auditrice libre du département Danse en 2017 et 2018.

> traversée par les reflets qui faisaient de cette fameuse piscine observée ce qu'elle est et pas autre chose.[434] Et c'est cette manière de se fondre et de se confondre avec la chair du monde qui fait du corps le lieu privilégié du devenir et de l'altérité.[435]

La marionnettisation du corps de deuxième niveau, dans ce que nous avons appelé « le corps de tous les possibles », correspond à ce qu'Andrée Martin nomme « le corps utopique » soit l'incroyable conscience et capacité du danseur avec son corps. Nous nous situons au-delà de la technique et du corps-instrument (que des pionniers comme Rainer, Paxton ou Halprin ont aidé à dépasser). Le danseur conserve cette particularité bien à lui d'avoir une connaissance perfectionnée, quasi absolue, de son corps et qui rend sa pratique artistique unique. Ce corps devient « paysage utopique »[436], soit que :

> Le danseur cherche donc à faire de son corps quelque chose qui n'existe pas ; ou plutôt pas encore. Tant qu'il ne l'aura pas dansé, la danse – sa danse, cette danse qu'il s'évertue à chercher – n'existera pas. Il passera d'ailleurs sa vie à la perdre et à la retrouver, à la découvrir. C'est en cela qu'il est porteur d'espoir (mais aussi de désespoir et d'utopie, de fantasme(s) et de rêverie, d'angoisse et de désir ; mais aussi de folie. […] Corporellement se réinventer, se redécouvrir à chaque instant ; plaisir absolu. Corps fantasme et fantastique, relâché et contrôlé à la fois, naturel, sans résistance […]. Corps aussi connu qu'inconnu et reconnu, jeu sans fin entre corps probable et improbable. « Fragment d'espace imaginaire »[437] où la scène et la danse – à l'instar du masque, du signe tatoué et du fard, déposent en lui et sur lui, « tout un langage : tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir »[438]. Rien de moins. Après tout, demande Foucault, « est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois »[439] ?[440]

b) Rassemblement et rhizome dans le dos marionnettique de la danseuse : *Fais-moi mâle* de la Compagnie La Mue/tte

Gilles Deleuze utilise la marionnette dans sa philosophie dans une perspective rhizomatique qui peut être synthétisée ici :

> Le montreur de marionnette ne doit être envisagé ni comme le point d'impulsion, ni comme le centre de décision de l'agencement qu'il forme avec une marionnette. Chez Deleuze, marionnettes et automates n'ont pas de maître, seulement des continuations dans d'autres entités. C'est la raison pour laquelle, dès l'introduction de *Mille Plateaux*, les marionnettes à fils sont prises comme incarnations d'une production rhizomatique, non hiérarchique et acentrée.[441]

---

[434] Andrée Martin se réfère ici à MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, éd. Gallimard, Paris, 1985.
[435] MARTIN, Andrée, « Utopie et autres lieux du corps », in FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body remix*, *op. cit.*, p.133.
[436] *Ibid.*, p.134.
[437] Andrée Martin cite FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, éd. Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2009, p.15.
[438] *Idem.*
[439] *Ibid.*, p.17.
[440] *Ibid.*, p.135.
[441] WIAME, Aline, « Penser au-delà et en deçà de l'humain : le théâtre de marionnettes de Gilles Deleuze », in BEAUCHAMP, Hélène, GARCIN-MARROU, Flore, NOGUÈS Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Les scènes philosophiques de la marionnette*, *op. cit.*, p.245.

La pensée de Deleuze rejoint la marionnettisation du corps du danseur : c'est l'objet lui-même et l'illusion d'autonomie qu'il véhicule qui agit sur l'imaginaire de l'interprète et permet d'impulser le geste selon telle ou telle couleur. Non pas que la marionnette soit vivante, mais elle porte la trace de ce qui l'a sculptée, de ce qui l'a mue, du regard de spectateur qui lui a été accordé. Ce qui fait marionnette ce n'est plus l'objet, mais l'onde de choc qu'elle a provoquée au moment de son animation et qui s'est propagée dans les esprits et dont les corps et gestes portent la marque significative, décentrant le geste de l'apprentissage pour l'emmener vers le geste incorporé, qui sourd de l'intérieur du corps. La marionnette crée de la multiplicité dans le corps et dans la connaissance de celui-ci, comme une constellation de « fibres nerveuses qui forment à leur tour une autre marionnette suivant d'autres dimensions connectées aux premières »[442] : l'interprète « compose sa danse comme si son corps était un immense rassemblement de capteurs »[443]. Elle aide l'humain à se rassembler sur lui tout en ayant conscience du rhizome, de la constellation qu'il constitue. Comme dans les études labaniennes, la perspective marionnettique de Deleuze nous invite à penser les lignes qui parcourent le corps et créent des connexions.

Concrètement, quelles répercussions peut-on repérer dans les créations ? Dans *Fais-moi mâle*[444] de la Compagnie La Mu/ette, Delphine Bardot (marionnettiste, danseuse, comédienne) se penche avec subtilité sur les rapports de domination homme-femme[445]. Dans le processus d'inversion des codes et de déplacement de l'interprète dans le jeu d'illusions des créations de La Mue/tte (pensons à *L'un dans l'autre*[446] par exemple), le genre masculin-féminin est renversé. Assise sur un tabouret à roulettes, penchée en avant dos au public, Delphine Bardot rend invisible son personnage féminin dominant qui était à l'exercice sur tout le début de cette forme courte. Vêtue d'une robe rouge, ainsi penchée en avant, l'interprète ne devient plus qu'une masse informe centrée sur son postérieur. Cet instant lui permet de chausser, à l'arrière de sa tête et à l'insu du public, un masque d'homme à taille humaine, similaire à celle du petit personnage présent sur la table.

---

442 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, coll. « Critique », éd. de Minuit, Paris, 1980, p.15.

443 Entretien Renaud Herbin et Oriane Maubert, 13 juin 2019. Annexe, p.79.

444 LA MUE/TTE (Cie), *Fais-moi mâle*, conception et jeu Delphine Bardot, regard extérieur et création musicale Santiago Moreno, créé dans le cadre de la Nuit des Compagnies, festival de formes courtes, Mulhouse, octobre 2018. Présenté à la 10e édition du Festival Orbis Pictus (formes brèves marionnettiques), Palais du Tau, Reims, 24-26 mai 2019. *Fais-moi mâle* est la première étape de travail de la forme longue *Femme-castelet* (titre provisoire), création 2020.

445 Entretien Delphine Bardot et Oriane Maubert, mené pour *La Feuille d'Orbis*, coéditée par le Cercle de la Critique (Mathieu Dochtermann, Carole Guidicelli, Caroline Châtelet et Oriane Maubert) et le Jardin Parallèle (David Girondin-Moab et Angélique Friant), Festival Orbis Pictus n°10, Palais du Tau, Reims, 24-26 mai 2019.

446 LA MUE/TTE, *L'un dans l'autre*, mise en scène, construction des marionnettes, scénographie et interprétation Delphine Bardot et Santiago Moreno, musique Santiago Moreno, créé au Théâtre Ici et Là de Mancie (TIL), 12 novembre 2015.

Le buste se redresse et cette figure surprenante apparaît. Delphine Bardot a disparu de notre vue. À l'envers, la tête est vissée sur le haut des épaules, et le dos de la comédienne fait office de buste. Ce qui nous intéresse pour la marionnettisation du corps n'est pas tant le masque à l'arrière de la tête (un procédé assez courant dans le théâtre de marionnette) que la façon dont Delphine Bardot modifie son dos en buste. Ses mains partent à l'exploration de ce corps inversé, par des pressions sur les hanches et sur les épaules. Puis l'une d'elle tire sur la fermeture Éclair de la robe afin de l'ouvrir et l'enlever jusqu'à la taille. Le spectateur a donc face à lui une tête d'homme sur un dos de femme. Néanmoins, chose étonnante, ce dos a été agrémenté : poils, tétons dessinés, le dos de la femme devient un buste d'homme.

Ce renversement du genre a été rendu possible par des explorations lors des répétitions, découlant de cette fameuse connaissance du corps et de ses possibilités que la marionnettisation amène. Comment concrètement se composer un buste d'homme alors que l'on est une femme ? Quels outils l'interprète a-t-elle à sa disposition, dépassant les facilités matérielles, poils et dessin (essentiellement présentes pour l'amusement) ? Comment enlever ce qui est "en trop" et "ajouter du masculin" à l'affaire ? À l'évidence, la partie avant du buste féminin ne peut entrer dans l'équation. Reste donc le dos comme surface suffisamment grande pour créer cette image. Au-delà de l'agrément en artifices (poils, tétons dessinés, jeu de lumières chaudes créant du relief à partir des muscles et leurs ombres), c'est le mouvement et la connaissance anatomique du corps et ses possibilités qui vont affiner tout le travail et mettre en place le jeu d'illusions qui, avec peu de choses finalement, subjugue le public.

D'abord, Delphine Bardot ne se tient pas droite. Légèrement penchée en arrière (donc vers le public !), elle crée des ombres sur sa propre peau. Ensuite, les omoplates sont rapprochées suffisamment sans pour autant pousser le geste à son maximum (à l'avant, la cage thoracique est légèrement ouverte, comme dans une inspiration) afin de tracer les pectoraux et le relief qui dessine une ligne séparatrice entre eux. Puis les mains, tantôt sur les hanches, tantôt croisées sur les épaules créent un tâtonnement qui apprivoise le buste nouveau et en délimite les contours. Enfin, la connaissance de l'articulation de l'omoplate (par la succession d'adduction et abduction de la ceinture pectorale/scapulaire[447]) et sa rotation autant que sa pression créent l'image des pectoraux en eux-mêmes : virils, musclés, caricature du macho qui s'observe en roulant sa "mécanique", le personnage masculin de Delphine Bardot admire sa musculature et fait frémir ses pectoraux en signe conquérant.

[447] CALAIS-GERMAIN, Blandine, *Anatomie pour le mouvement. Introduction à l'analyse des techniques corporelles*, *op. cit.*, pp.114-115 pour les articulations et pp.112-125 pour les muscles. Voir également les mouvements de base proposés in CALAIS-GERMAIN, Blandine, *Anatomie pour le mouvement. Bases d'exercices*, tome II, éd. désIris, Gap, (1984) 2016, p.107.

Paradoxe du geste donnant lieu à sa réactivation (grâce à l'appel à l'imaginaire marionnettique) au sein du dos de Delphine Bardot : alors que le mouvement du buste de l'homme-personnage suggère des pratiques corporelles où le sujet s'agite et dont le but premier est de transpirer (musculation, tractions…), le dos de la femme-interprète, à l'inverse, convoque une pratique kinesthésique du geste qui, par le mouvement et à travers ses sensations éprouvées, cherche à créer des perceptions que le spectateur saisit.

La tête de Delphine Bardot, quant à elle, vient renforcer l'image et souligne comiquement cette découverte du corps et de ses possibilités qui a été à l'exercice lors des répétitions : l'interprète aligne sa tête sur sa colonne vertébrale, sans casser le cou. Le tronc est donc légèrement penché en arrière, ne formant qu'un seul bloc. Ce qui se passe devant est alors que le masque de l'homme est légèrement incliné vers l'avant, menton frôlant le haut du dos. Ou plutôt, de son buste. La tête de masque regarde son corps ainsi recomposé et l'admire autant qu'elle s'en étonne. Ce regard en souligne les effets comiques et les explorations. Cette tête de personnage qui surgit du néant de l'ombre pour le spectateur, semble surgir aussi, pour lui-même, sur son propre corps et le découvrir.

ill. n°9 : *Fais-moi mâle*, Cie La Mue/tte, création 2018, © Catherine Kohler.

c) « Simulacre et sacrilège »[448], une mise en effigie du danseur

Dans ma façon de danser, je me suis toujours dit que je danse avec mes os[449]*. Il y a des gens qui dansent avec leur peau ou avec leurs muscles. Moi, je danse avec mes os et avec mes articulations qui sont invisibles. J'imagine une marionnette à fil. J'imagine comment je danserais si j'étais morte. Comment nous marcherons morts. Lorsque cela semble étrangement transmettre plus d'émotions, plus de vie.*[450]

Kaori Ito

En fond de ce deuxième niveau de la marionnettisation du corps se dégage ce qu'interroge l'effigie pour le danseur. Comme le souligne Shirley Niclais :

> Étymologiquement, l'effigie est *ex-fingere*[451], faite « à partir du modeler », « à partir du façonner avec la terre ». L'effigie concerne tout résultat d'un modelage, de ce qui n'était pas là et que l'on a créé à partir d'une matière. Elle comble donc une absence. C'est pourquoi, en droit ancien, on condamne « en effigie » un criminel absent. Au verbe *fingere* le français doit aussi la figure (*figura*) et la fiction (*fictio*). L'effigie appartient à un autre réel que celui de la chose à laquelle elle se rapporte. Elle est l'image feinte ancrée dans le réel et que quelqu'un ou quelque chose d'autre a façonné.[452]

L'effigie (mortuaire, rituelle, royale…) est une représentation symbolique, la manifestation « des reflets incertains de l'homme »[453] qui fascinent celui qui regarde, qui animent celui qui interprète[454]. À partir du geste de marionnettisation du corps, envisager le danseur comme effigie – plus proche de la marionnette – permet de considérer le danseur comme un seuil transitoire, l'expression ultime de la vitalité et de la liberté du corps vivant détaché de toutes les contraintes du quotidien, et dans un même temps l'expression absolue, la mise en chair totale de l'art, un condensé de puissance divine, interne, spirituelle, autant que biologique. Or, la marionnette est justement la représentation de cette synthèse, concentrée dans son façonnage et son animation. Ainsi, la marionnettisation du corps de deuxième niveau affranchit le corps du danseur pour en

---

[448] Expression empruntée à ERULI, Brunella, « Images du corps et mannequins dans *La Classe morte* de Tadeusz Kantor », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Humain Non humain », n°20, coéd. Institut International de la Marionnette et L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2014, p.121.

[449] Kaori Ito me précise que cette idée de danse des os lui vient de Philippe Decouflé, lorsqu'elle dansait dans ses spectacles. Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, pp.101-127.

[450] ITO, Kaori, « Cahier d'interférences. Rétroactions. Ricochets », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP, Strasbourg, mars 2018, p.62.

[451] Plus précisément de la combinaison d'*ex* (hors de, du fond de) et du verbe *fingo, is, ere* (manier, toucher, caresser, composer, façonner, se figurer, imaginer, feindre). GOELZER, Henri, *Dictionnaire de latin*, coéd. Garnier et Bordas, Paris (1928) 2001, p.254 et 280. Je souligne.

[452] NICLAIS, Shirley, *Ci-gît la marionnette. Réifications et réanimations de l'humain sur les scènes de Tadeusz Kantor et Louise Bourgeois*, chap.3 « Quand la marionnette renaît comme sculpture », thèse de doctorat en Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image, sous la direction d'Évelyne Grossman, École doctorale n°131, Laboratoire CERILAC/axe EMOI, soutenue à l'université Paris Diderot, Paris, le 3 juin 2019, p.188.

[453] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, « Introduction », *op. cit.*, p.11.

[454] Complétons avec Bernard Vouilloux qui analyse que la figure a deux principaux sens « que la tradition occidentale a donné à ce mot. Elle l'est d'abord sous les espèces, visuelles, plastiques, de la figure peinte ou sculptée. Le terme latin *figura* appartient à la même famille étymologique que *fingo*, *fictio*, *effigies* : à son sens premier de « forme plastique » se sont ajoutés notamment ceux de « vision, fantôme », et de « portrait ». VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, « La figure exemplaire », *op. cit.*, p.65. Il s'appuie sur AUERBACH, Erich, *Figura*, trad. all. et préface Marc André Bernier, éd. Belin, Paris, (1944) 1993, pp.9-24.

faire cet être qui échappe à toute rationalité, porteur du geste dansé. Ne plus faire personnage, ne plus faire corps exposé, ne plus faire démonstration mécanique, mais faire force, grâce, pouvoir, puissance. Manifester le corps dans sa plus grande trivialité à savoir son état en perpétuelle transition de la vie vers la mort (nous ne sommes jamais vraiment vivants puisque morts en devenir, nos cellules meurent et se régénèrent sans cesse jusqu'à la fin ultime). Corps hérétique entre « simulacre [et] sacrilège »[455], le corps du danseur se situe au seuil du réel et du faux en étant ainsi exposé sur la scène.

Placé en effigie, le corps dansé devient l'espace de gestes doubles, manifestant le lien permanent avec celui qui manipule (y compris le danseur lui-même et son imaginaire qui cherchent l'image de la marionnette par la marionnettisation du corps). Il est la manifestation du revenant en scène. Comme le souligne Marie Garré-Nicoară :

> Fétiche, effigie, marionnette sont des figures de l'entre-deux qui matérialisent une absence et dont la puissance tient à une forme de croyance de la part du spectateur[456].

C'est cette idée qui est reprise dans la mise en effigie du danseur par la marionnettisation. Le geste prend en charge cette absence puissante fondée sur la croyance. Sans entrer dans une lecture anthropologique qui ouvrirait vers d'autres voies que le geste[457], l'effigie est finalement un terme pour désigner la manifestation d'une mise en jeu allant au-delà du corps de l'interprète lui-même : son esprit, le chorégraphe, le spectateur… le geste ainsi marionnettisé est au cœur des reconnaissances et des dialogues. Quand la marionnette est utilisée, elle interroge notre rapport au monde et notre exposition de nous-mêmes en scène. Elle remet le vivant dans son statut de totem dans la grande cérémonie de la représentation théâtrale. Comme un fétiche, un objet sacré, un porte-parole des vivants auprès des divinités. En un sens, marionnettiser le corps, c'est avoir conscience que l'on remet du sacré dans l'acte de représentation spectaculaire par le vivant.

Comme le suggère Kaori Ito par « je danse avec mes os et avec mes articulations qui sont invisibles »[458], cette mise en effigie du corps par la marionnettisation soulève la question du visible et de l'invisible. Déconstruisant l'usage de la marionnettisation du corps à des fins purement imitatives, placer le corps du danseur en effigie permet de travailler l'extrême conscience pour l'interprète de n'être que de passage dans un espace-temps donné, un corps passeur, un seuil entre vie et mort dès lors qu'il est né.

---

[455] ERULI, Brunella, « Images du corps et mannequins dans *La Classe morte* de Tadeusz Kantor », *op. cit.*
[456] GARRÉ NICOARĂ, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de la théâtralisation de l'imaginaire*, thèse de doctorat, ED 473, SHS Lille-Nord de France, Equipe d'accueil Textes et Cultures (EA 4028) – Praxis et Esthétique des Arts, sous la direction de Amos Fergombé, Université d'Artois, 2013, p.25.
[457] Voir AUGÉ, Marc, *Le dieu objet*, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », éd. Flammarion, Paris, 1988, 148p.
[458] ITO, Kaori, « Cahier d'interférences. Rétroactions. Ricochets », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », *op. cit.*

À propos du travail de Gisèle Vienne, Pierre Dourthe propose quant à lui cette définition de l'effigie tout à fait éclairante pour les corps que nous observons dans nos spectacles :

> Le motif de l'effigie est une expérimentation du rapport au réel ; la fabrique de l'artifice contient dans son projet une modification de l'ordre de réalité. Cette entreprise ne devrait cependant pas être considérée comme un déni de la réalité, bien qu'elle porte la possibilité d'un évitement du réel dans la figure du double. Si nous voulons mettre fin à la séduction qu'entretient pour nous la relation humain – artificiel, il faut distinguer deux formes de réalités et restituer leur autonomie aux deux notions en convoquant leur existence concrète et séparée. On saisit alors d'emblée que le recours à l'artifice ne peut se satisfaire d'une simple ambition illusionniste, qui trouverait sa raison d'être dans les variations entre le vivant et l'inanimé. C'est pourquoi il faut comprendre le thème du simulacre dans sa relation avec le concept de fiction. Nous devons les envisager dans leur rapport commun et corrélatif, sous peine d'être reconduits sans cesse à la seule problématique de la vérité, alors que la relation dont elles relèvent est de l'ordre du vraisemblable.[459]

Il s'agit d'amener le spectateur aux limites de ce qu'il accepte ordinairement : le danseur en effigie serait ainsi un danseur qui offrirait une double-vision, ni mort ni vivant, mettant en évidence par son corps et son geste une contradiction entre une apparente autonomie d'être, et une dépendance absolue à tout ce qui l'entoure. Être pensant et objet manipulé, corps plein de vitalité et pourtant déjà décomposé par la mort, le danseur en effigie marque nos contradictions autant que nos angoisses les plus profondes, tant sur un plan temporel (une mort inévitable) que sur un plan psychique (être, ou être dominé). Par la vision troublée du vivant, dédoublé (corps versus matière, objet, mort, fantôme…), l'effigie déjoue les certitudes du réel, et renverse le vraisemblable. Par son corps ainsi marionnettisé, le danseur ouvre la voie à tous les doutes, toutes les déstabilisations possibles. Le réel du corps n'est plus certain : cette incertitude permet alors de dépasser la stricte reconnaissance de nous-mêmes (spectateurs) en l'interprète, pour aller au plus profond de chacun, soulevant des visions chimériques, cauchemardesques, des croyances et des sensations enfouies. Comme une convocation à animer l'invisible en nous. Le danseur marionnettisé est poussé au bout de lui-même, reculant incessamment plus loin les bornes du réel. L'anthropomorphe demeure, et pourtant se dissout peu à peu.

En mettant le corps dans un état d'intemporalité entre vie et mort, le geste ainsi exposé se fait transitoire et sort l'interprète d'une position anthropocentrique. L'effigie permet de composer la corporéité du danseur comme un lieu, et de sortir de l'identification de l'interprète : on ne s'attache plus nécessairement à celui ou à celle qui danse, mais plutôt à cette figure totémique entre vie et mort qui nous regarde sans nous voir, qui nous observe sans connecter avec nous. La corporéité du danseur en effigie est alors suprême, un seuil transitoire entre la réalité et la création, la vie et la mort, le tangible et l'insaisissable.

En effigie, la marionnettisation du corps permet au danseur de s'absenter de lui-même, entièrement dévoué au geste, dans un abandon de sa condition. Comme le souligne la

[459] DOURTHE, Pierre, « Substitution », in VIENNE, Gisèle, *40 portraits <2003-2008>*, textes Dennis Cooper et Pierre Dourthe, éd. P.O.L., Paris, 2012, non paginé.

marionnettiste Agnès Limbos, lorsque des danseuses et chorégraphes telles que Nicole Mossoux ou Nienke Reehorst lui font travailler le geste de ses spectacles, l'interprète peut rentrer dans un état de quasi-transe, et, comme la marionnette, elle devient un intermédiaire dont le geste est la parole à entendre :

> […] C'était vraiment intéressant avec Nicole parce qu'elle m'a fait prendre le tournis : je rentrais presque en transe (comme quand on a travaillé avec Thierry[460] aussi), elle me disait : « Encore encore encore »… on était dans un état ! En fait, on ne réfléchit même plus, le corps part tout seul, on ne sait même pas comment on a fait ce truc-là, tu vois, parce que le mental est complètement éloigné.[461]

Elle poursuit :

> Nienke n'emploie jamais le mot « danse », elle utilise plutôt des termes comme « course », « nez », « truc », elle travaille sur des décompositions du corps, elle dit : « Là, c'est le coude qui doit parler », « prends ton axe », « c'est vertical, c'est horizontal »… Ce sont des termes comme ça, qui désignent aussi l'espace et permettent de nommer la danse qu'elle nous fait faire.[462]

Le corps dépasse les possibilités de l'interprète, l'articulation guide.

L'effigie est le résultat d'un modelage comme nous l'avons souligné précédemment, permettant de représenter ce qui était absent, ou la face invisibilisée des choses. Si la marionnettisation du corps est envisagée comme modelage du danseur par le geste chorégraphique, désignant le corps comme matière façonnable, la mise en effigie du danseur revient à faire émerger les puissances créatrices cachées qui sont à l'origine du geste. Si le *fingo, is, ere* latin renvoie à la fois au modelage et à l'invention (se figurer), la mise en effigie du danseur n'est pas nécessairement à envisager uniquement du côté de l'invention ou de la fiction : il s'agit de faire surgir et révéler durablement sur le corps l'impulsion intérieure qui a conduit à la création du geste. L'effigie est un autre réel que le corps, c'est un réel intérieur à la source de la création : le spectateur est alors invité à se détacher du corps évident par sa présence, pour observer ce qui le façonne au plus profond de son être, et qui participe à constituer son être bien réel de corps dansant.

Marionnettiser le corps revient donc, dans la perspective de l'effigie, à remettre du sacré dans l'acte de représentation, valorisant ce qui anime, transporte et transforme intimement l'interprète. À cet endroit, je me relie à la pensée d'Alwin Nikolais sur le geste unique qui permet pour lui d'accéder à un objectif essentiel au danseur : « Accéder à soi-même et non à une vision

---

[460] Il s'agit de Thierry Hellin qui partage la scène avec Agnès Limbos dans *Axe* : LIMBOS, Agnès et HELLIN, Thierry (Cie Gare Centrale), *Axe*, accompagnement artistique et création sonore Guillaume Istace, collaboration Nienke Reehorst et Raven Ruëll, conseil sur le mouvement Ivan Fatjo, lumières Jean-Jacques Deneumoustier, objets Myriam Hornard, créé au Théâtre de Liège, novembre 2016.
[461] Entretien Agnès Limbos et Oriane Maubert, 22 septembre 2017. Annexe, p.41.
[462] *Ibid.*, p.37.

d'emprunt, telle est probablement la première étape vers la créativité »[463] et Mark Lawton de poursuivre :

> C'est sans doute le « geste unique » qui permet cet accès à soi-même, ce « soi-même » étant vu comme une source potentielle de matière chorégraphique inédite, évacuant par un refus de la codification le risque d'une technique stéréotypée. On se situe ici à la croisée de l'analyse et de l'intuition, et si ces deux termes peuvent paraître contradictoires, Nikolais les incarnait et les pratiquait tous deux, et nous laisse aujourd'hui face à ce paradoxe consistant à tenter de concilier ces deux états de savoir.[464]

Reproduction de soi, dédoublement, démultiplication interne… la marionnette apparaît comme l'un des ponts possibles à emprunter pour le danseur. En ce sens, toujours dans les pas de Nikolais, la marionnettisation de deuxième niveau révèle que l'imitation ne suffit plus. Mieux encore, imprégner le geste du danseur d'un imaginaire marionnettique ne conduit pas uniquement à l'imitation, mais bien à cette conviction déjà chère à Mary Wigman que Nikolais reprend de produire – et donc explorer – plutôt que de reproduire[465]. Saisissant sa marionnette interne, le danseur part à l'exploration de lui-même. Georges Didi-Huberman, à propos de son ami le danseur Israel Galván, a cette formule magnifique :

> Tu entres chaque fois plus profond – plus intimement, plus secrètement, plus radicalement – dans les pliures de tes propres gestes. Les jointures de ton corps se sont faites plus mystérieuses encore. Cela vient de ton âme qui devient toujours plus dense et non pas seulement de ton travail acharné dans le studio de danse.[466]

Comme la marionnette dont on verrait les couches successives de fabrication, le danseur dévoile les strates qui le composent, comme un patrimoine enfoui, ce que soulignait Kaori Ito lors de notre entretien :

> […] quand on est debout sur scène, ça raconte toute une histoire de l'humanité à travers ce corps debout. C'est ça qui est puissant, que même en ne faisant rien, il y a toute une histoire déjà qui se raconte. Je crois que c'est la même chose avec la marionnette : quand la marionnette est debout, ça veut dire qu'il y a des fabricants de marionnettes qui sont passés à travers son corps et j'ai l'impression qu'on voit l'historique de ce corps qui a déjà vécu beaucoup de choses avant.[467]

Ce que Craig nous invitait alors à trouver était non pas tant la disparition de l'interprète que la révélation du vivant et son retour dans les enjeux du rituel de la représentation ou, pour rejoindre

---

[463] NIKOLAIS, Alwin, « Teaching », discours-programme au colloque *Creative arts for children*, Northwestern University, Evanston, Illinois. In NIKOLAIS, Alwin, *Le Geste unique*, volume III, inédit, s.d., tapuscrit 1993, p.3, trad. LAWTON, Mark, « La composition », *Nouvelles de danse* n° 36-37, automne-hiver 1997-1998, p.67.

[464] LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, thèse de doctorat, discipline Arts, sous la direction de Claude Jamain, École doctorale Science de l'Homme et de la Société, Centre d'Études des Arts contemporains EA 3587, Université Charles de Gaulle – Lille 3, soutenue le 1er décembre 2012, Lille, p.6. Également consultable et téléchargeable en ligne. In *Site HAL*, [consulté le 13 juillet 2015]. Disponible sur : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00881517.

[465] LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, *op. cit.*

[466] DIDI-HUBERMAN, Georges, « Cinq danses aperçues », MARIN, Maguy (conception) et NEVEUX, Olivier (coordination), *Maguy Marin*, *Théâtre/Public*, n°226, octobre 2017, p.27.

[467] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 18 septembre 2019. Annexe, p.121.

le point de vue de Tadeusz Kantor : « la découverte de l'image de l'homme »[468], ses capacités et possibilités d'interprétations désengoncées et libérées, offertes aux nouvelles explorations.

Finalement, la mise en effigie du danseur donne lieu à un corps exprimant très concrètement un désir, une impulsion, des moteurs conduisant au geste, tout en proposant une nouvelle vision de ce corps ainsi fictionnalisé, défait de sa quotidienneté, par le processus de marionnettisation. Le danseur est à la fois en lui, et de côté. En action, et au service de celle-ci. L'intérieur autant que l'extérieur du danseur sont visibles. En conclusion, cet ensemble articulaire ainsi révélé est finalement le témoignage de cette « une vie intérieure »[469] du danseur, pour reprendre l'expression de Frédéric Pouillaude, s'écoutant jusqu'au « somnambulisme »[470].

d) Rechercher le vide dans le corps : *Robot, l'amour éternel* de Kaori Ito (2018)

Formée à la danse classique au Japon puis à la danse contemporaine en France notamment, Kaori Ito est chorégraphe et danseuse (interprète entre autres pour Philippe Decouflé, Sidi Larbi Cherkaoui, Aurélien Bory… des artistes que l'on retrouve dans le corpus de cette thèse). Au fil des années et des créations, Kaori Ito a su se créer un langage chorégraphique particulier à la croisée des langues et des cultures, en focalisant son attention sur la mise en corps de l'invisible. Dans une démarche assez proche de la danse-théâtre, elle puise dans son vécu et celui de ses interprètes pour faire surgir une nécessité intime d'être sur scène. « Se fiant à l'intelligence corporelle, Kaori Ito recherche l'immédiateté et l'instinct comme moteur du passage à l'acte »[471]. Pluridisciplinaire, Kaori Ito intéresse tout particulièrement mon sujet *La Marionnette danse* et entre dans la marionnettisation du corps du danseur dans la mesure où elle place au cœur de ses influences imaginaires le dessin, les arts visuels, la marionnette et les robots. Le geste naît de cet imaginaire sollicité où la marionnette a une place revendiquée.

Le spectacle qui nous intéresse plus particulièrement est *Robot, l'amour éternel*[472] créé en 2018, qui « interroge le rapport de l'être humain à la modernité »[473]. Dans ce solo, Kaori Ito laisse

---

468 KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, chap. « Essai : Le Théâtre de la mort », éd. L'Âge d'homme, Lausanne, (1977) 2000, p.221.

469 POUILLAUDE, Frédéric, « *Tempus, distensio corporis*. La temporalité dans le corps dansant », in ACCAOUI, Christian, BOISSIÈRE, Anne, SCHNEIDER, Corinne, et al., *Musique et temps*, coll. « Musique », éd. Cité de la musique, Vincennes, 2008, p.125.

470 *Idem*.

471 MAUBERT, Oriane et MONTABORD, Karine, Atelier des doctorants en danse du CND, programme du colloque *Danse et arts visuels. Gestes, échos, passages*, Service Recherches et Répertoires, Centre National de la danse, Pantin, 20 et 21 février 2020, p.9, [en ligne]. In *Site Centre National de la Danse*, France, [consulté le 21 février 2020]. Disponible sur : https://www.cnd.fr/fr/program/1668-colloque-jeunes-chercheurs.

472 ITO, Kaori (textes, mise en scène, chorégraphie), *Robot, l'amour éternel*, collaboration chorégraphie Gabriel Wong, collaboration plastique Erhard Stiefel et Aurore Thibout, composition Joan Cambon, lumières et technique Arno

son corps être guidé par ses gestes mécaniques qui suivent eux-mêmes les impulses de la voix pré-enregistrée de Siri, l'application de commande vocale d'Apple. Utilisant la première personne du singulier, la voix-off robotique du logiciel martèle l'état de corps de la danseuse. Très sollicitée et en perpétuel mouvement dans sa vie quotidienne, l'artiste raconte par son geste une dépendance aux nouvelles technologies : celles-ci guident chaque geste du corps, rendant impossible tout repos même de courte durée.

À travers l'étude de gestes de ce spectacle, il s'agit de s'interroger sur la façon dont ce geste mécanique de robot chorégraphique permet de révéler et recueillir le vide qui traverse intimement l'individu dans nos sociétés contemporaines, malgré une sollicitation insistante mais souvent dépourvue de sens. Quel est le geste marionnettique que Kaori Ito propose dans *Robot, l'amour éternel* et quelles en sont les caractéristiques ? Quels travaux sur la posture la chorégraphe-danseuse effectue-t-elle ? En quoi ce geste imitant tantôt le robot (s'appuyant sur un procédé électrique) tantôt la marionnette (par un affaissement du corps rendu à sa propre matière, ou au contraire par une élévation, comme tirée par un fil) permet-il à l'interprète une expression quasi cathartique de son quotidien, répondant à la marionnettisation du corps de deuxième niveau ? Ou comment Kaori Ito pousse-t-elle le travail sur la mécanique de son corps pour vider son esprit au bord de la surchauffe par ses sollicitations excessives, et trouver le repos d'un corps ainsi réapproprié par la marionnettisation ? Comment retrouver et conserver du vide en nous ?

*

Au début du spectacle, un morceau au piano accueille le spectateur dans l'obscurité. Entre chien et loup, on devine une petite scène carrée. Une masse de tissu blanc s'affaisse lentement dans une cavité au sol, projetant l'image quai immédiate d'un linceul[474]. En disparaissant dans le sol et en emportant avec lui quelque chose que l'on ne voit pas – un corps, quelque chose de vivant,… –, le tissu dévoile des restes disposés sur la scène. Restes de repas, de meurtres, empreintes du passage du corps…, ces morceaux blancs sont des moulages de corps. Demi-tibia, épaule, clavicule… d'autres moulages sont plus difficiles à identifier au-delà du fragment de silhouette qu'ils marquent. Le corps complet est impossible à reconstituer.

Veyrat, manipulation et régie plateau Yann Ledebt, regards extérieurs Zaven Paré, Julien Mages, Jean-Yves Ruf, créé à la KLAP Maison pour la danse, Marseille, 12 janvier 2018.

[473] PAGÈS, Arnaud, « Portrait de Kaori Ito, danseuse et chorégraphe », », publié le 4 mai 2020, [en ligne]. In *Site L'AND*, France, [consulté le 05 mai 2020]. Disponible sur : https://www.ladn.eu/adn-shift/portrait-de-kaori-ito-danseuse-et-choregraphe/.

[474] « […] j'ai imaginé que je cherchais ma tombe. Donc il y avait des trous avec des tailles différentes et j'imaginais chercher ma tombe avant ma mort pour être tranquille. » Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.108.

Deux jambes sortent d'un trou carré à l'avant-jardin, fléchies sur le rebord par l'articulation du genou[475], la plante des pieds vers le fond de scène. L'une des jambes se redresse. Le fragment s'anime. Alors que le piano s'emballe, la jambe droite disparaît lentement dans la cavité pointe tendue, dans une légère rotation latérale[476], plaçant le pied en-dehors. Pour réaliser ce mouvement, on suppose que le corps de la danseuse est allongé sur le dos, laissant les hanches disponibles[477]. La jambe gauche, genou fléchi à angle droit, suit ce mouvement de disparition dans la cavité, plus pétrifiée déjà que la jambe droite.

ill. n°10 : *Robot, l'amour éternel*, Kaori Ito, création 2018. © Laurent Philippe.

Puis c'est le drap tout entier qui est aspiré par une cavité en fond de scène, dévoilant les autres cavités sur la scène et les fragments de corps moulés laissés là. De la cavité ayant aspiré le drap sort lentement, comme *La Muse endormie*[478] de Brancusi, visage face public et tête déposée vers cour, "Kaori Ito endormie". Modèle vivant derrière le plâtre, elle est masquée d'un demi-moulage blanc de son propre visage[479].

---

[475] On retrouve ce geste identique de marionnettisation du corps dans le solo-duo de Julien Ferranti (pour le buste) avec les jambes d'une autre danseuse en ballerine : une composition corporelle polymorphe à la peau métisse et blanche, massive et étirée à la fois. Tantôt le buste de Ferranti est visible avec d'autres jambes que les siennes, tantôt un fragment seulement est dévoilé par les genoux pliés et les jambes exposées (tandis que le reste du corps est dissimulé dans une cavité sous la scène). DECOUFLÉ, Philippe (Cie DCA), *Nouvelles pièces courtes*, mise en scène et chorégraphie Philippe Decouflé, assisté d'Alexandra Naudet, musiques Pierre Le Bourgeois, Peter Corser, Raphael Cruz, Violette Wanty pour le trio, Cengiz Djengo Hartlap, costumes Jean Malo, Laurence Chalou, scénographie Alban Ho Van, éclairages Begoña Garcia Navas, vidéo Olivier Simola et Laurent Radanovic, créé à La Coursive – scène nationale, La Rochelle, 16 mai 2017. Un très court extrait, ne rendant pas compte de l'entièreté du passage a été publié le 23 juin 2017, [en ligne.] In *Site Youtube*, [consulté le 24 juin 2019]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=GGMMVCXH4ws.

[476] CALAIS-GERMAIN, Blandine, *Anatomie pour le mouvement. Introduction à l'analyse des techniques corporelles*, « La hanche et le genou », tome I, *op. cit.*, p.197.

[477] *Idem*. Blandine Calais-Germain propose des schémas illustrant cette rotation.

[478] BRANCUSI, Constantin, *La Muse endormie*, bronze poli, 16x27,3x18,5cm, 1910, n° inventaire AM 1374 S, don de la Baronne Renée Irana Frachon, Centre Pompidou, musée d'art moderne, Paris, 1963. Également visible en ligne, in *Site Centre Pompidou*, France, [consulté le 20 août 2019]. Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cnykzxn/rgkjro. Sans corps, *La Muse endormie* de Brancusi dégage une sérénité saisissante que se propose de reprendre Kaori Ito dans une pose inversée : encore vivante quoique portant un demi-masque, pas tout à fait statufiée.

[479] « Si tu connais Christophe Salengro qui travaille avec Philippe Decouflé, il a eu un gros accident une fois qui avait cassé complètement son visage. Heureusement, il avait le moulage de son visage, c'était une vraie possibilité pour lui de refaire son visage, et après l'opération on ne voyait plus qu'il avait eu un accident. Ça m'est resté longtemps en tête, ça… Je me disais : « ah, si j'avais un moulage, j'espère qu'un jour *(rires)* je pourrai le réutiliser au cas où je suis à côté de la mort » ou quelque chose comme ça. » Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.111.

ill. n°11 : *Robot, l'amour éternel*, Kaori Ito, création 2018, © Jean-Marie Gourreau.

ill. n°12 : BRANCUSI, Constantin, *La Muse endormie*, bronze poli, 16x27,3x18,5cm, 1910, n° inventaire AM 1374 S, don de la Baronne Renée Irana Frachon, Centre Pompidou, musée d'art moderne, Paris, 1963. © Adam Rzepka – Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP.

Alors que la musique s'arrête, le bras droit de Kaori Ito sort de la trappe et glisse au sol, sur un mouvement de l'épaule. Son coude se plie, sa main se place près de son visage. Son œil non masqué s'ouvre et ses doigts s'écartent lentement, comme si la muse endormie les découvrait. Cette main droite touche et caresse le masque, puis redresse la tête, dont le menton s'appuie sur le cadre de la cavité. Main droite au niveau de l'oreille droite, le coude glisse et emporte la tête. Lentement, la main droite décolle le masque du visage, l'interprète ouvre les yeux : comme une couche de peau morte qui n'est déjà plus à soi, Kaori Ito dépose le masque au loin, face visible, démultipliant sa présence en deux espaces. Elle caresse quelque temps ce fragment qui n'est plus sien.

Derrière le masque apparaît le vrai corps. Celui au geste déshumanisé. Ce corps marionnettisé aux gestes de robot incontrôlable. La transition de la douce sérénité de la *Muse* au corps mécanique se fait de manière presque imperceptible : toujours dans la cavité, Kaori Ito ramène son bras droit à angle droit, étalé au sol. Léger frémissement du coude. Puis un deuxième plus marqué, dont le courant électrique redresse la tête en un léger rebond. Comme une mauvaise déglutition, la tête de Kaori Ito bouge en partant du haut du thorax avec une légère ondulation vers l'arrière, sur plusieurs allers-retours. La main droite, toujours paume à plat devant elle, tressaute. Le mouvement de la tête et du thorax est de plus en plus mécanique et gagne progressivement le reste du buste, contribuant à soulever légèrement le corps de la cavité. Sous impulsion du buste, la tête de Kaori Ito arrive parfois à la verticale, face public, donnant à voir un regard vide. Ce qui nous manque, c'est Kaori Ito : le silence musical est amplifié par le silence de sa voix et le silence de son propre corps que l'on observe, comme absentés à elle-même.

Les déplacements dans la cavité se font de plus en plus raides comme un robot, dont le regard figé est maintenu. Des éléments bougent séparément, participant à créer l'effet-robot : doigts qui ondulent et s'arrêtent, épaules qui frémissent, buste qui se redresse (probablement sous l'action des pieds dissimulés) et s'affaisse aussitôt. La prise de ces micromouvements et leur arrêt sont systématiquement brutaux. Pour que l'interprète regarde dans une direction claire, c'est toute la tête qui doit bouger en entraînant le corps d'un bloc. Impossible de percevoir des propriétés empathiques chez cette danseuse-robot. Faisant de plus en plus tressauter le corps, les gestes explorent des mouvements expressifs ou imagés comme se prendre la tête, essuyer son visage de fatigue, serrer le poing, aplanir la main, imiter un pistolet avec ses doigts sur sa tempe… L'effet robotique est renforcé par des doigts raides et serrés, des mains peu souples. C'est globalement la tête qui marque, par son instabilité, le mouvement robotique par l'absence de fixation du regard, le mouvement saccadé continu et ses arrêts brutaux. Dans cette impossibilité à saisir le regard, l'humain ne se reconnaît pas.

D'un coup, Kaori Ito s'arrête. Menton légèrement relevé donnant un affaissement du crâne par l'arrière, yeux fermés, la bouche s'ouvre laissant apparaître mollement la langue. Celle-ci avance, recule sans dépasser les lèvres, comme un battement de cœur. Sortie de l'âme du corps, entrée de l'air… plusieurs hypothèses viennent à l'esprit du spectateur. Lors de nos entretiens, Kaori Ito en donne une :

> Dans le spectacle, on a mis […] un petit moment où je crie dans le vide *(rires)* et ça j'aime bien : le roboticien m'avait dit que, quand les robots sont en train de charger leurs batteries, ils font [elle ouvre la bouche béante] comme ça, la bouche ouverte, et du coup ça fait vraiment penser à nous quand on n'est pas bien *(rires)*.[480]

La bouche se referme, les yeux s'ouvrent à nouveau et les mouvements saccadés reprennent en accéléré, sur la même phrase chorégraphique que précédemment.

ill. n°13 : *Robot, l'amour éternel*, Kaori Ito, création 2018, © Grégory Batardon.

[480] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.106.

Poing fermé et coude au sol, un mouvement rotatif du bras droit de l'extérieur vers l'intérieur sert de tremplin répétitif au corps, le soulève et permet de sortir le bras gauche de la cavité. Dans la main gauche ainsi révélée, Kaori Ito tient un téléphone portable blanc. Le bras droit reste à angle droit en appui, tandis que le bras gauche est relevé, appuyé sur la pointe du coude. Un battement de flexion-extension répété du bras gauche rapproche le téléphone du visage de Kaori Ito, comme une invitation à la discussion au creux de l'oreille. Épaules verrouillées, le buste pivote tout entier vers la main gauche tenant le téléphone, afin d'orienter le visage et le regard de Kaori Ito dans sa direction. C'est donc l'objet qui attire le regard et non le regard qui souhaite aller vers l'objet. L'objet numérique déploie ses propriétés d'attraction et aimante le corps.

Suivant la trajectoire d'une courbe, le bras droit se lève et plonge, index en avant, pour appuyer sur le téléphone. On reconnaît la sonnerie de Siri sur les iPhone, enclenchant une voix féminine. Le regard de Kaori Ito fixe le téléphone mais reste vide de tout sentiment.

Kaori Ito pose le téléphone à cour. Superposés à la voix-off du logiciel, les gestes qui suivent reprennent majoritairement la phrase chorégraphique décrite au début (essuyer son visage, se prendre la tête, imiter un pistolet avec ses doigts sur sa tempe, pianoter sur un clavier d'ordinateur invisible…) à partir de la phrase : « J'appelle mon père, il me dit : Kaori, vide ton cerveau, fais-le respirer, comment je peux vider mon cerveau. ». C'est le journal intime de Kaori Ito qui se déverse en la parole mécanique de Siri : dates de l'année 2016, actions factuelles ou pensées intimes (trouver une culotte pour le spectacle, « je n'arrive pas à me reposer » qui revient très régulièrement, horaires d'avion, observations dans la rue, critiques reçues du chorégraphe avec lequel elle travaille…) sont délivrées de manière très brute et distanciée par la voix de Siri. Le logiciel prononce mal certains mots, enchaîne sans logique certaines idées ou bouscule la fluidité de la syntaxe en oubliant la ponctuation.

À « la rivière est pleine ça fait presque un lac », Kaori Ito allonge son buste sur la scène. Bras en arrière, l'index droit pointé élance le bras dans une courbe jusqu'à la tempe de l'interprète comme s'il cherchait à pousser la tête pour la faire rouler ou – plus imagé – comme s'il lui tirait dessus. La tête au regard vide remue et retrouve sa place initiale. Le mouvement est répété quatre fois. L'emploi du temps entier (ou reconstitué, voire factice) de Kaori Ito est déversé par la voix-off alors que le corps bouge comme dévitalisé de toute substance.

Peu après dans le spectacle, la voix-off dit « j'appelle Katy pour savoir si je peux dormir chez elle ce soir 18 heures 8 je dors un peu. » Kaori Ito se redresse dans la cavité et s'arrête, tête légèrement en avant, regard dans le vide, bras gauche tendu et main gauche à plat sur le sol,

coude droit replié et index droit tendu. Puis la phrase gestuelle reprend avec « je n'arrive pas à me reposer », qui prend la fonction de phrase-clef, déclencheuse de geste. La voix dit alors « je me demande si je peux mourir maintenant. Je pense que j'arrive à être seule aujourd'hui » ce qui pétrifie de nouveau l'interprète. Après une autre série de gestes similaires à la phrase initiale mais décalés dans les appuis puisque Kaori Ito semble désormais debout dans la cavité, le visage pétrifié revient, bouche ouverte, langue visible, yeux fermés. Mains et doigts tendus vers l'avant en signe de protestation, le corps s'affaisse lentement. Puis une nouvelle série de gestes mécaniques depuis la cavité a lieu, tantôt sur le dos, tantôt reprenant les motifs précédents.

À « Je pense à la mort. […] Je prends beaucoup de photos avec mon appareil photos j'essaye de laisser une trace au cas où je meurs. La mort est très présente dans ma vie depuis toujours. Je pleure. Je finis par penser que ce monde n'est pas réel et que tout ça n'est pas grave », Kaori Ito est dos au public, la tête posée sur ses bras pliés au sol. C'est la première fois que Kaori Ito quitte le plan transversal (de face) pour aller vers d'autres dimensions. La cavité cloisonne nettement son espace, conditionnant aussi la visibilité tronquée que le spectateur a de son corps. Sur l'entièreté de ce début, toute une chorégraphie disparaît de notre vue, dissimulée sous la scène. À ce passage, Kaori Ito dissimule aussi son visage et tous les plans de face, seuls éléments chorégraphiques auxquels le spectateur avait accès. Comme avec un castelet, fonctionnant jusqu'ici sur un mode frontal, Kaori Ito choisit de briser l'illusion de son auto-mécanisation. Cet événement n'est cependant pas repris ensuite, laissant la place au geste mécanique.

Un peu plus loin et de retour de face, alors que le geste mécanique a repris de plus belle, la voix-off répète plusieurs fois « je n'arrive pas à me reposer » et « dors. Dors ? Dors. » : le geste se fait plus impatient, frappant le front du plat de la main. La bouche de Kaori Ito martèle les « dors. Dors ? Dors. », comme l'ouverture d'un clapet, sans articulation précise. La voix-off patine, entraînant en conséquence des bugs dans ce corps qui la suit. Alors que Kaori Ito pianote de nouveau sur un ordinateur invisible, la voix-off dit : « la poupée ne marche pas » et « il faut trouver une solution ». Quelle est cette poupée qui ne marche pas ? N'est-ce pas Kaori Ito, la poupée mécanique qui bug ? À ce moment, comme pour trouver une solution à ce geste mécanique qui s'emballe et tourne en rond, la tête de Kaori Ito se tourne par petits mouvements saccadés vers cour, où se trouve un moulage de ceinture scapulaire dont se distinguent très clairement le bas du cou, les clavicules et le haut des épaules. Après un moment d'étude, doigts impatients pianotant devant elle, d'un mouvement brusque elle se saisit du morceau et l'enfile sur son propre corps, à l'emplacement exact où il devrait être, accompagné de trois ou quatre « oui » de la tête. Mains sur le haut de la poitrine, tenant le moulage, la tête se penche régulièrement en avant.

« 22 heures le metteur en scène me dit : tu fais tout bien mais ce n'est que de la forme. » : en diagonale vers l'avant-cour, main droite au sol, Kaori Ito essaye de sortir de la cavité en s'appuyant sur sa main, son corps est visible jusqu'à mi-cuisses. Alors que la voix-off répond à cette remarque peu flatteuse un « hahahaha », Kaori Ito mime un rire énervé soutenu par une grimace, puis elle reprend les tentatives pour se lever en s'appuyant sur sa main droite. Rapidement, elle est debout, proposant un corps humain habillé d'un justaucorps blanc, de collants blanc et du moulage blanc de la ceinture scapulaire en haut du corps. Bras tendus légèrement en avant, la poupée mécanique s'agite, cherche l'équilibre en agitant le bras droit. Elle s'écroule à moitié sur le genou droit et se redresse : le corps n'a aucune souplesse. Durant tout ce passage, le geste est principalement concentré sur des genoux instables qui fléchissent aussi vite qu'ils se tendent. Les bras raides tentent de maintenir la pose. Le dos est exagérément droit, réduisant l'amplitude de tous les autres mouvements, pour étendre les possibilités de raideur. Le haut des épaules – où le moulage tient toujours – tire le corps vers jardin, alors que les pieds (invisibles, toujours dans la cavité) ne bougent pas. Les genoux se plient, se tendent, recevant ces indications contradictoires, essayant de maintenir l'équilibre. À chaque énumération d'horaire par la voix-off (13h40, 13h50…) le corps fléchit sur le côté droit, s'appuie sur la main droite pour se redresser, et reprend le mouvement décris précédemment.

Quelques secondes plus tard, une percussion régulière et sourde retentit. Face public, Kaori Ito au visage immobile fait du surplace, bras parallèles et décollés du corps, tendus jusqu'aux doigts : la hanche droite tire le corps dans une rotation vers l'arrière, suivant le martèlement de la percussion. Comme une marche d'un seul côté et surplace, le corps pivote légèrement en arrière et revient en avant. Kaori Ito, impassible, paraît se heurter aux parois de la cavité dont elle n'est toujours pas sortie. Parfois la bouche s'ouvre en clapet, parfois le corps glisse à cour, mais revient toujours dans sa marche initiale. Regard déterminé.

Soudain, Kaori Ito se tourne de profil, visage vers jardin et hauts de cuisses appuyés sur le rebord de la cavité. Elle allonge son corps en diagonale, sans toucher le sol, dans une ligne parfaite défiant la gravité. Elle relève la tête et regarde en l'air, cherchant le fil qui maintiendrait cette pose miraculeusement alignée. Son bras droit, rigide, se relève aussi, comme soutenu par un fil invisible fixé sur le dessus de la main. Suivant un schème homologue (rejoignant haut et bas du corps un peu comme une chenille), la colonne vertébrale de Kaori Ito s'enroule, cherchant à atteindre son nombril avec sa tête. Pivot sur le pied gauche et le corps, de nouveau de face, bras droit toujours levé cette fois-ci, reprend la marche décrite précédemment.

Après dix mouvements de marche toujours sur le texte de Siri dont la phrase-clef demeure « je n'arrive pas à me reposer », l'interprète pivote légèrement vers le fond de scène et le pied gauche sort brutalement de la cavité, comme un ressort jusqu'ici coincé dans une boîte : genou à angle droit, le tibia est allongé sur le sol. Les bras se baissent brutalement et sous impulsion du buste comme si celui-ci enfonçait le corps dans le sol, Kaori Ito descend dans la cavité. En s'appuyant sur ses mains, tête vers le trou, Kaori Ito parvient à sortir sa deuxième jambe. Pieds très peu mobilisés – comme si l'ancrage solide et charnel du corps dans le sol était anecdotique, voire impossible –, elle pivote et se retrouve assise jambes écartées et tendues de chaque côté de la cavité, fesses dans le vide. Le geste principal devient celui des fesses qui retombent régulièrement dans la cavité, comme un appel vers la tombe, avec les jambes toujours tendues à l'extérieur qui maintiennent tant bien que mal le corps à la surface. La tombe appelle Kaori Ito. L'interprète ressemble à une poupée que l'on chercherait à enfoncer coûte que coûte dans une boîte. Les pointes flex renforcent cette idée. La voix-off dit : « C'est ça qui me manque en ce moment : le temps de vide qui est profond, le temps qui fait évaporer la présence des autres temps, le temps qui n'est pas encadré, le temps qui me fait penser qu'on peut, peut-être, s'échapper de la mort. » Cette dernière phrase est suivie de la sonnerie propre à Siri indiquant la fin d'un message. Kaori Ito est à plat dos et a réussi à sortir de la cavité. L'espace, canalisé par sa forme carrée et sa couleur blanche, jonché de morceaux moulés de son corps, s'offre désormais à elle. Il lui faudra encore lutter un moment, pieds et mains en l'air, pour trouver des appuis, s'éloigner du trou, et atteindre la position debout.

*

La marionnettisation de Kaori Ito, geste et voix

Ces observations gestuelles permettent de constater que Kaori Ito marionnettise son corps : elle imite autant le robot par des impulsions reprenant des traversées de courants électriques (une idée renforcée par la voix-off très mécanisée), que la marionnette qui jette un trouble sur les certitudes quant à l'autonomie de son mouvement ou sur l'hypothèse d'un tiers invisible agissant sur elle (regard de porcelaine, main suspendue dans les airs, corps en diagonale comme tenu par autre chose…). Ce qui caractérise la marionnettisation du corps de Kaori Ito dans son geste est que le spectateur a toujours l'impression qu'une partie de son corps la tire en avant, tandis que l'autre partie reste derrière : cette dualité, voire cette contradiction, marquée par des mouvements saccadés, participe à renforcer un tout mécanique qui confère à Kaori Ito l'image d'un robot humanoïde dansant.

En effet, le geste de Kaori Ito permet de recréer la double vision que l'on a traditionnellement de la marionnette et du marionnettiste : voir l'objet manipulé et ressentir l'action du manipulant, ou bien voir les deux en même temps sur le plateau. Dans le livre *Le jour où les robots mangeront des pommes*[481], Zaven Paré et Emmanuel Grimaud présentent le géminoïd du Professeur Hiroshi Ishuguro[482] et sa gémellité – déstabilisante ! – avec son créateur. Si le jeu est de traquer leur ressemblance et dissemblance (par la carnation de la peau ou le positionnement des traits du visage), l'étonnement premier dure, selon eux, à peine quelques secondes. Dès que le robot se met en mouvement, il a des gestes qui lui sont propres et qui lui accordent une identité indépendante de son créateur :

> Le robot apparaît comme une créature essentiellement distincte de son concepteur dès lors qu'on la perçoit en mouvement.[483]

C'est donc le mouvement qui crée un corps singulier. Si la pose statique crée la ressemblance gémellaire avec un certain effet d'étrangeté, c'est le geste qui fait identité et distinction pour le spectateur. Dans *Robot, l'amour éternel*, Kaori Ito fait ce double jeu avec son propre corps : c'est le geste, relâché ou tendu, qui fait alterner le spectateur entre perception de la danseuse vivante, et identification (ou invention mentale) d'une reproduction robotique humanoïde.

La voix de Siri aide beaucoup en ce sens (et de manière implicite, presque par effet de manipulation) vers une fragmentation de l'unité de la perception et un brouillage dans le marquage identitaire du corps : robot humanoïde ou danseuse humaine. À la fois, nous savons que la voix de Siri est fausse (car nous la connaissons en-dehors du spectacle, elle nous est familière), elle ne peut être celle de Kaori Ito. À la fois, le « je » induit implicitement la synthèse entre le corps et la voix-off dans l'esprit du spectateur. Par automatisme, nous superposons les deux.

Fait troublant que relève Kaori Ito durant nos discussions :

> KI : […] quand on a travaillé avec le compositeur, on a découvert qu'on pouvait programmer Siri, prononcer différemment des choses qui font que Siri se met à faire des erreurs en répétant. On peut lui faire dire « hôtel Wifi » par exemple, mais elle peut avoir du mal à dire certains mots, il fallait donc allonger les "r" plus que d'habitude… ce processus-là était très drôle, on riait beaucoup à faire bugger Siri, on testait beaucoup de choses. Ça m'a fait rire parce que j'ai l'impression finalement que, quand les robots font des erreurs, c'est là qu'ils deviennent très humains.
>
> Du moins, on croit que c'est humain. C'est là que je me suis dit « ah, c'est drôle, en fait ce sont les robots qui essayent d'imiter les humains ». Passer par des erreurs pour faire croire que c'est humain. Ce roboticien[484],

---

[481] GRIMAUD, Emmanuel et PARÉ, Zaven, *Le jour où les robots mangeront des pommes*, coll. « Anthropologiques », éd. Pétra, Paris, 2011, 163p.
[482] ISHIGURO, Hiroshi, site officiel du laboratoire, [en ligne]. In *Site Hisoshi Ishiguro Laboratories*, Japon, [consulté le 20 juin 2014]. Disponible sur : http://www.geminoid.jp/en/index.html.
[483] GRIMAUD, Emmanuel et PARÉ, Zaven, *Le jour où les robots mangeront des pommes*, *ibid.*, p.58.
[484] Pour *Robot, l'amour éternel*, Kaori Ito s'est entourée du roboticien Zaven Paré.

> avec qui j'ai longtemps parlé, pense que ça serait bien que les robots disparaissent un jour parce que le but n'est pas de créer un robot qui serait supérieur aux humains : le robot existe pour aider à comprendre notre comportement.
>
> C'est ça qui m'intéressait dans ce travail. Travailler par l'imitation d'un droïde qui imite l'humain m'a permis aussi d'imiter l'humain avec une certaine distance et un certain humour. Chercher à me rendre aussi vide, pour essayer de déshumaniser un peu des gestes, qui humaniseraient la voix du robot. C'est cette charnière qui est intéressante : qu'est-ce qui fait que quelque chose de robotique devient tout d'un coup très humain, et que le contraire est possible aussi ? On a travaillé sur le potentiel et l'essence-même de vide ou d'humain présents dans chaque geste en fonction de son orientation, son exposition…[485]

Quand la voix parle mécaniquement, le spectateur voit en Kaori Ito un robot avec une voix venant de l'intérieur de sa mécanique et qui résonnerait dans les haut-parleurs. Quand la voix cahote, bugge, s'emballe… l'humaine sous le robot revient. L'erreur se révèle alors comme motif de l'humain. Le corps au geste saccadé suivant la voix-off elle-même hachurée remet paradoxalement l'humain au centre de l'équation.

Par le geste de *Robot, l'amour éternel*, Kaori Ito offre une dénonciation teintée d'humour de notre dépendance grandissante aux nouvelles technologies. Cette dépendance donne lieu à une accumulation technologique à l'intérieur de nous, nous éloignant de plus en plus de notre condition d'être vivant et de sa simplicité. Comme Kaori Ito le raconte, elle s'est d'abord inspirée du rythme infernal de son statut d'interprète-chorégraphe à ce moment-là, toujours en tournée, en voyage, avec très peu de temps offert à l'ennui et au repos, ce qui confère au spectacle une dimension relativement cathartique pour l'artiste :

> KI : […] dans ma vie quotidienne d'artiste, on me dit que c'est vraiment bien parce que je voyage beaucoup, je fais des rencontres et tout, mais à la fin de cette période-là j'étais vraiment épuisée de cette vie… En fait, c'était comme si je n'avais pas de vide pour recharger *(rires)* des émotions pour pouvoir repartir dans un autre endroit. Larbi[486] est encore dans cette manière de vivre *(rires)*, je pense que c'est parce qu'il n'a pas de vie de famille. Pour moi, c'était très bizarre de jouer tout le temps et de faire des rencontres très rapides mais brèves : c'est comme s'il y avait beaucoup de morts, comme si ça mourrait très vite. La vie mourrait et ensuite il fallait partir vite, du coup il n'y avait pas ce creux de vide où on pouvait repartir sur autre chose pour créer un nouvel espace.[487]

L'esthétique de *Robot, l'amour éternel* convoque un imaginaire de science fiction : invasion de la technologie, moulages de corps suggérant une quête d'éternité, dominance du blanc proposant une scénographie aseptisée, costume uniforme près du corps, voix venue d'ailleurs qui observe autant qu'elle résonne en chacun… Comme le soulignent Zaven Paré et Emmanuel Grimaud :

> La science-fiction a aussi envisagé un futur qui ne marche pas, qui tombe constamment en panne, mais où le parasitage est bien plus que l'indice d'un dysfonctionnement, un mode d'occupation d'esprits et de corps étrangers.[488]

---

[485] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.106.
[486] Sidi Larbi Cherkaoui.
[487] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.106.
[488] GRIMAUD, Emmanuel et PARÉ, Zaven, *Le jour où les robots mangeront des pommes*, *op. cit.*, p.71.

L'environnement scénographique proposé par Kaori Ito est détaché de tout état de nature, et propose une vision du monde – qu'elle soit futuriste ou plutôt le reflet d'un état psychologique – où le corps peine à évoluer dans la sphère étriquée qui le conditionne. La danseuse n'a pratiquement plus d'espace pour danser. Asphyxié, l'esprit subit le « parasitage » technologique (pour reprendre le mot de Paré et Grimaud), le corps étouffe et tourne en rond, sans nouvelles ressources. Sa part d'humanité implose, ne reste donc que son caractère mécanique d'assemblage d'os et de muscles. Plus rien n'habite ce corps défectueux. Le corps marionnettisé évolue dans un environnement rempli d'interférences et d'incommunicabilité, de bugs… Ce qui existe de plus immédiatement humain – le corps – finit par craquer car il n'a plus de place, ni de connexion avec son esprit, et se transforme en une coquille vide, une enveloppe hermétique aux émotions humaines et avec laquelle l'interaction n'est plus possible. À l'ultra-communication du téléphone – où l'objet devient soi-même puisqu'il s'exprime par le « je » –, et à l'ultra activité du corps succède le néant.

Néanmoins, pour l'étude de cette marionnettisation du corps (après le geste, la voix et l'espace que nous venons de traverser), relevons que, jamais, Kaori Ito ne crée d'image où elle perdrait le contrôle d'elle-même. Le spectateur débute le spectacle au moment où l'humain est déjà arrivé à saturation. Ce qui domine donc n'est pas tant que Kaori Ito perde le contrôle de son corps, qu'elle ne soit tout simplement pas là. Si l'application Siri aurait pour fonction première l'interaction, celle-ci est factice et au contraire isole, à tel point qu'elle s'impose jusque dans la tête de l'individu, allant jusqu'à prendre sa voix, son *je*. Ici bien sûr, l'analogie avec la marionnette se retrouve avec la voix du manipulateur qui la traverse. Toutefois, il y a une inversion proposée par Kaori Ito : c'est la voix qui est mécanique et qui, au lieu de la rendre plus vivante encore, la vide, voire l'achève tout à fait. Siri maintient fermement la distance avec l'autre, jusqu'à l'oubli de soi-même.

Si le geste de Kaori Ito est *a priori* d'imiter le robot, il s'agit en fait pour elle de purger sa propre robotisation interne, rejoignant la marionnettisation du corps de deuxième niveau : cet usage cathartique du geste permet l'exploration du corps, conduisant à un retour à un *soi* devenu trop lointain pour l'interprète. L'humaine ne disparaît donc pas, au contraire, elle est révélée comme en contraste. Elle n'a pas démissionné de son corps, elle en expose la saturation.

Le vide

Dans *Robot, l'amour éternel* et particulièrement dans l'extrait que nous avons décrit, Kaori Ito est, au premier abord, inaccessible au spectateur. Si ses gestes sont mécaniques, son regard est quant à lui dépourvu de toute énergie, sans autre point d'appui, concret, vivant, que le néant. Elle

ne regarde rien tout en ayant les yeux grands ouverts, parfois écarquillés comme une poupée de porcelaine : la pupille est là, pourtant la connexion entre deux individus (ici interprète et spectateur) rendant réelle la relation, n'a pas lieu. L'interprète ainsi robotisée est vidée de sa part vivante par le travail sur le regard combiné à celui sur le geste.

Or, ce geste vecteur de vide exercé par Kaori Ito crée l'illusion que celle-ci pourrait bouger de la même façon toute la journée sans interruption, comme un robot programmé. Ce mouvement incessant aurait pour conséquence d'évider le corps de sa part d'humanité pour n'en faire qu'un assemblage de matériaux. Dans cette confusion entre un corps vivant et un corps programmé, le geste de Kaori Ito propose une gamme de mouvements que nous avons décrite et qui sollicite particulièrement les articulations, cette « danse des os »[489] si caractéristique de sa danse repérée par Philippe Decouflé lorsqu'elle faisait ses débuts chez lui[490]. Ce processus gestuel inspiré du robot rend ambiguë cette apparition de la danseuse, prolongeant ou dupliquant ses possibilités de vie au-delà du vivant habituel : par ses gestes, Kaori Ito paraît surhumaine, plus proche de la machine et donc de la permanence quasi immortelle de celle-ci que du vivant et de la fragilité de l'humain. Sa survie en scène paraît infinie, exerçant en boucle les mêmes gestes.

> Les anthropologues l'ont largement démontré : plus certaines créatures sont ambiguës, compliquées dans leur statut, incertaines quant à leurs modalités d'apparition, entre le matériel et le fictionnel, plus elles ont de chances de survivre.[491]

Pourtant – et c'est là semble-t-il que la marionnette intervient dans le geste de Kaori Ito et conserve toute sa place –, les gestes de Kaori Ito, aussi mécaniques soient-ils, ne parviennent jamais à nous faire oublier que celle-ci est une danseuse de chair notamment grâce à la peau dévoilée, à la différence par exemple des clignements d'yeux un peu trop espacés du Géminoïd du Professeur Ishiguro[492] qui, certes imitent le vivant, mais ne parviennent jamais tout à fait à s'affranchir d'une régularité morne qui parasite l'illusion et ramène la machine au premier plan. Chez Kaori Ito, la peau demeure exposée, autant que la respiration : peu habillé, le corps de Kaori Ito est clairement visible, remettant le contact charnel de l'humaine au premier plan. De

---

[489] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, pp.101-127.
[490] *Ibid.*, p.101.
[491] GRIMAUD, Emmanuel et PARÉ, Zaven, *Le jour où les robots mangeront des pommes*, « L'homme, la femme et le géminoïd », *op. cit.*, p.38.
[492] Le Pr. Hiroshi Ishiguro est un roboticien japonais, directeur de l'Intelligent Robotics Laboratory au Department of Adaptive Machine à l'université d'Osaka au Japon, et connu pour ses recherches sur les robots humanoïdes dont il précise d'année en année la ressemblance mimétique et gestuelle du corps et notamment du visage. Scientifique original, considéré comme un artiste par ses pairs (ses collaborations avec des artistes n'étant par ailleurs pas un secret), Ishiguro a construit le Géminoïd, robot à son image. Voir GRIMAUD, Emmanuel et PARÉ, Zaven, *Le jour où les robots mangeront des pommes*, « Préface », *ibid.*, pp.11-34 ; et ISHIGURO, Hiroshi, site officiel du laboratoire, [en ligne]. In *Site Hisoshi Ishiguro Laboratories*, Japon, [consulté le 20 juin 2014]. Disponible sur : http://www.geminoid.jp/en/index.html.

même, le justaucorps moulant les contours de la silhouette marque la respiration essoufflée de l'interprète. La danseuse humaine est toujours là.

À travers cette ambiguïté du vide dans le corps humain, le geste de Kaori Ito permet de mettre le doigt sur ce qui nous échappe : cette part de vivant-déjà-mort contenue en chaque individu et qui nous traverse chaque fois que nous regardons un être devant nous. Pour souligner cette idée, nous avons vu que le spectacle débute par une chorégraphie de Kaori Ito dont le bas du corps est à l'intérieur d'une cavité carrée. Ainsi à moitié enterrée, ne sort de ce trou que le buste, la tête et les bras de la danseuse. Or cette scénographie contraignante pour le corps est apparue à Kaori Ito dès les premiers moments de son projet. Elle explique :

> Au début j'ai imaginé que je cherchais ma tombe. Donc il y avait des trous avec des tailles différentes et j'imaginais chercher ma tombe avant ma mort pour être tranquille.[493]

Présent et absent, le corps de Kaori Ito fuit le vivant tout en essayant de s'y raccrocher, oscillant entre dissimulation et émergence depuis la cavité. Le geste parvient à constituer cet effet de marionnettisation du corps qui déstabilise nos certitudes établies sur le vivant qui se tient devant nous. « Présence-limite »[494] de la « vallée de l'étrange »[495], Kaori Ito compose et dé-compose le vivant entre gestes mécaniques, peau humaine et moulages proposant une empreinte du corps en négatif. Ce qui résout la problématique de la vallée de l'étrange est le déséquilibre interne[496], cet instant présent dans le geste de Kaori Ito où la vie disparaît dans la mécanique et revient aussitôt dans la fluidité du mouvement suivant. La danseuse est au seuil entre ce qui fait de nous des êtres sensibles et vivants, ou des exécutants mécaniques, sans lien avec notre esprit.

> KI : […] Travailler par l'imitation d'un droïde qui imite l'humain m'a permis aussi d'imiter l'humain avec une certaine distance et un certain humour. Chercher à me rendre aussi vide, pour essayer de déshumaniser un peu des gestes, qui humaniseraient la voix du robot. C'est cette charnière qui est intéressante : qu'est-ce qui fait que quelque chose de robotique devient tout d'un coup très humain, et que le contraire est possible aussi ? On a travaillé sur le potentiel et l'essence-même de vide ou d'humain présents dans chaque geste en fonction de son orientation, son exposition…
>
> Par ailleurs, dans ma vie quotidienne d'artiste, on me dit que c'est vraiment bien parce que je voyage beaucoup, je fais des rencontres et tout, mais à la fin de cette période-là j'étais vraiment épuisée de cette vie…

---

[493] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.108.

[494] « Présence-limite : toute forme de présence ambiguë, passant par des degrés variables d'intensité, du plus matériel au plus invisible. » GRIMAUD, Emmanuel et TAYLOR-DESCOLA, Anne-Christine (commissariat d'exposition), *Persona. Étrangement humain*, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 26 janvier-13 novembre 2016.

[495] MORI, Masahiro, « La vallée de l'étrange », trad. Isabel Yaya, GRIMAUD, Emmanuel et VIDAL, Denis (coord.), *Gradiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°15, 2012, pp.26-33, [en ligne]. In *Site Journals Open Edition*, [consulté le 03 décembre 2016]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/gradhiva/2311. Le schéma de l'« uncanny valley » est reproduit in GRIMAUD, Emmanuel et PARÉ, Zaven, *Le jour où les robots mangeront des pommes*, *op. cit.*, p.12.

[496] À propos de son géminoïd, le Professeur Hiroshi Ishiguro dit que : « La "vallée de l'étrange" vient d'un déséquilibre dans les mouvements, notamment du visage. On a travaillé dessus pour améliorer les performances de nos nouveaux robots et rendre leurs mouvements plus humains. Ça fonctionne plutôt bien. » TUAL, Morgane, « Hiroshi Ishiguro, l'homme qui crée des robots à son image », publié le 16 mars 2016, [en ligne]. In *Site Le Monde*, France, [consulté le 20 juin 2020]. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/pixels/article/2016/03/17/hiroshi-ishiguro-l-homme-qui-cree-des-robots-a-son-image_4884270_4408996.html.

> En fait, c'était comme si je n'avais pas de vide pour recharger *(rires)* des émotions pour pouvoir repartir dans un autre endroit. Larbi est encore dans cette manière de vivre *(rires)*, je pense que c'est parce qu'il n'a pas de vie de famille. Pour moi, c'était très bizarre de jouer tout le temps et de faire des rencontres très rapides mais brèves : c'est comme s'il y avait beaucoup de morts, comme si ça mourrait très vite. La vie mourrait et ensuite il fallait partir vite, du coup il n'y avait pas ce creux de vide où on pouvait repartir sur autre chose pour créer un nouvel espace. Donc je parle un petit peu de ça dans ce spectacle.
>
> OM : Oui, ce qui ressort beaucoup je trouve c'est la question du trop-plein, de la saturation de l'esprit et du corps. Au bout d'un moment, celui-ci se met en pilote automatique et n'est plus dans le ressentir ou dans la qualité des choses, la qualité de faire et d'éprouver, mais plutôt dans quelque chose de très mécanique parce qu'il faut *faire* et parce que c'est prévu dans l'emploi du temps.
>
> KI : Oui, c'est aussi ce que je pense.[497]

Kaori Ito décrit son geste chorégraphique comme une recherche intense du vide, disparu ou difficilement accessible dans le quotidien :

> Je vide mon corps et je le réanime. C'est comme donner la mort et renaître. Quand je vais mourir, j'imagine que cela va me faire du bien. C'est peut-être là que je pourrai enfin lâcher mon corps, mon âme et mon ombre. Quand j'ai eu mon fils, j'ai songé aux personnes qui sont mortes. Cela m'a fait penser que donner naissance c'est donner la vie et donner la mort en même temps.[498]

Si danser est un acte de naissance autant qu'un acte de mort[499], Kaori Ito positionne son geste comme un moment de transition où le corps ne s'appartient plus, dans le sens où l'individu s'extrait de tout pragmatisme dans l'usage du corps, et toute recherche de performance poussant celui-ci au-delà de ses limites, cherchant la prouesse sans but. Dans les pas du *nō*, qui a su trouver avec le temps une place privilégiée dans le geste de Kaori Ito, mettons la pratique de celle-ci en perspective avec ces mots de Georges Banu sur cet art japonais qui pour lui « se place dans cette position intermédiaire entre la vie et l'art où l'invisible acquiert une matérialité à jamais passagère. »[500] Corps de passage, texture éphémère, le corps est la matérialisation de la fleur de l'interprète pour Zeami que relève Kaori Ito, une intensité éphémère de l'interprétation. À l'encontre d'une division – finalement très occidentalisée – de l'être entre corps d'un côté et esprit de l'autre, la fleur de Zeami souligne la nécessité pour l'interprète d'être un tout dont le geste serait la manifestation. Connecté à l'entièreté de son être, l'interprète est invité à l'explorer et déployer l'ensemble de ses possibles.

Lors de nos entretiens, Kaori Ito revient régulièrement sur le rythme imposé par sa vie d'artiste, avec de nombreux voyages. La recherche du vide dans le geste lui permet de retrouver un creux à penser en termes de reconnexion avec soi pour tenter de se débarrasser d'un trop plein qui, à l'inverse, éloigne du vivant, de la vie réelle. Le vide dans le geste devient alors pour Kaori Ito la recherche du vrai dans le corps.

---

[497] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.106.
[498] ITO, Kaori, « Cahier d'interférences. Rétroactions. Ricochets », in HERBIN, Renaud (dir.), Corps-Objet-Image, « Ré-animation », n°3, *op. cit.*, p.62.
[499] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.108.
[500] BANU, Georges, *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, éd. Anacharsis, Toulouse, 1986, p.43.

Ce geste de marionnettisation du corps a alors pour fonction d'exposer la fragilité d'un corps athlétique et prodigieux qui « n'arrive pas à se reposer »[501]. Sous la mécanique bien huilée de l'entraînement intensif, l'humain a un corps faillible. Non plus une « enveloppe magnifiée, beauté lustrée et parfaite »[502], le corps de la danseuse de *Robot, l'amour éternel* permet de « penser la mise à mal de cette intégrité du corps, son morcellement, ou sa béance »[503], telle la bouche ouverte en cri silencieux, le demi-moulage de masque mortuaire, la marche saccadée de Kaori Ito.

> KI : […] Cela m'a fait penser au roman de Yasunari Kawabata *Les Belles endormies*[504] : c'est l'histoire d'un monsieur qui adore le bras d'une femme. Il a juste un bras de femme avec lui qu'il caresse. Un jour, il aimerait que ce soit son bras à lui : il arrache alors son vrai bras et met à la place ce bras féminin. Étrangement, il ne se sent pas très bien, il n'a plus envie de le caresser, parce que c'est devenu une part de lui. Du coup il "re-arrache" le bras et remet son bras d'origine. C'est la fin de l'histoire *(rires)*. C'est un peu comme si le jardin du voisin était mieux que notre jardin, il y a toujours ce truc de l'objet à côté plus attirant pour nous que notre propre corps. C'est intéressant de voir à quel point, quand tu fais le moulage de ton corps comme nous l'avons fait sur moi dans *Robot, l'amour éternel* (c'était quand je n'étais pas enceinte), ça change beaucoup même si c'est le même corps – c'est mon corps –. Je m'habille avec mon corps à moi en plastique mais c'est comme si, déjà, cet objet de mon corps était plus attirant que mon corps lui-même. C'est intéressant cette façon d'être attirée par un objet comme ça… Même si c'est une copie de toi, eh bien tu aimes plus la marionnette de toi que toi-même.
>
> OM : C'est à la fois la question de la convoitise et celle de la perfection aussi il me semble parce que, dans l'esthétique que vous avez choisie pour le spectacle, tout est blanc, tout est aseptisé, décapé, ce qui soulève la question de la peau parfaite, de l'extrait de corps parfait que, finalement, on n'a pas.
>
> KI : Oui c'est ça.[505]

Le vide du corps morcelé et les moulages qui rigidifient encore plus les gestes d'un corps déjà robotisé, permettent à Kaori Ito de s'habiller de son propre corps à elle, de cette peau déjà morte, de cette silhouette qui d'année en année ne fera que se transformer et disparaître. Faut-il alors se recouvrir de soi pour retrouver le vide ?

À travers cette quête du vide par le geste explorant le corps, il s'agit de retrouver un certain ancrage au monde et une connexion avec soi-même. Lors de notre entretien[506], je remarque la référence récurrente à Ushio Amagastu, maître du *butō*, qui a une position tout à fait centrale dans l'esprit de Kaori Ito pour penser son geste. Amagatsu souligne :

> Le corps est le support, l'assise même de la danse, avant même que celle-ci n'ait lieu a proprement parler. Son émergence commence par son passage dans le ventre maternel. Telle une réminiscence de l'apparition de la vie dans les eaux de l'océan, il y a trois milliards d'années, la matrice est remplie de ces eaux primitives. La vie nait de la mer, aux temps archaïques comme au temps fœtal. […] je veux penser que la danse commence au-delà, dans le processus qui précède la naissance, et même plus avant, dans la répétition d'une évolution qui prit des centaines de millions d'années. Se lever, se tenir debout, bouger : aucun mouvement

---

[501] Extrait du texte de *Robot, l'amour éternel.*
[502] POSTEL, Julie et GARRÉ NICOARĂ, Marie (dir.), *Corps béants, corps morcelés. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, « Introduction », coll. « Arts rites théâtralité », éd. EME, Louvain-la-Neuve, 2018, p.9.
[503] POSTEL, Julie et GARRÉ NICOARĂ, Marie (dir.), *Corps béants, corps morcelés. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, « Introduction », *op. cit.*
[504] KAWABATA, Yasunari, *Les Belles endormies*, trad. japonais René Sieffert, éd. Albin Michel, Paris, 1970, 187p.
[505] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, pp.107-108.
[506] *Ibid.*, p.117.

> ne se fait sans impliquer la gravite, sans engager un échange avec elle. À plus forte raison en va-t-il ainsi de la danse, qui est donc un dialogue avec la gravité.[507]

En ce sens, la démarche de Kaori Ito répond à notre hypothèse de la marionnettisation du corps de deuxième niveau, allant vers une meilleure connaissance des fondements du corps. Lors de notre entretien, elle se souvient d'un exercice d'Amagatsu, inspiré de la marionnette, et qui a une résonnance dans sa manière de se penser en scène :

> il fait des exercices de marionnette où en fait il faut imaginer que tu marches et que devant toi il y a une petite marionnette de toi, et derrière toi il y a une grande marionnette de toi, et que l'on est connectés par un nombril : il y a un fil qui est percé par le nombril. Et à un moment, ces fils-là se coupent et on doit tomber tous ensemble. C'est vraiment la base du *butô* : le *butô* c'est comment on se vide, comment on peut vider le corps, et comment on danse quand on est mort.[508]

En reprenant l'apprentissage d'Amagatsu, Kaori Ito se sert de cet imaginaire qui démultiplie l'individu en trois : soi, une petite marionnette de soi devant, une petite marionnette de soi derrière, et un fil les reliant toutes par le nombril. La marionnettisation du corps pousse Kaori Ito dans ses expérimentations, et permet de retrouver le chemin d'une connexion oubliée, perdue, avec soi-même : ce vide si nécessaire pour l'apaisement et la sérénité, afin d'éviter, justement, sa propre robotisation irrémédiable.

Perspectives

En guise de conclusion, dans la description du spectacle *Robot, l'amour éternel* de Kaori Ito, nous pouvons lire à propos de l'artiste :

> Elle se retrouve avec cette sensation très contemporaine que le temps s'accélère. Se mettre dans la peau d'un robot qui a tout à apprendre des comportements humains pour s'animer lui permet de prendre du recul sur l'humanité, de vivre enfin le moment présent, d'être vraiment vivante sur scène. Elle se retrouve enfin seule pour accepter la mort et apprendre à aimer ce qui fait vraiment l'essence des êtres humains, leur fragilité.[509]

Nous retrouvons cette idée dans le théâtre de marionnettes, qui pourrait passer pour un paradoxe, que pour remettre le vivant au centre des préoccupations, il faudrait que la représentation passe nécessairement par la mort, l'inanimé. C'est ainsi que Tadeusz Kantor l'exprime dans son essai *Le Théâtre de la mort*, où la marionnette est d'abord un outil pour penser l'interprète, ses gestes, son être en scène :

> Je ne pense pas qu'un MANNEQUIN (ou une FIGURINE DE CIRE) puisse être substitué, comme le voulait Kleist et Craig, à l'ACTEUR VIVANT. Ce serait facile et par trop naïf. Je m'efforce de déterminer les motifs et la destination de cette entité insolite surgie inopinément dans mes pensées et dans mes idées. Son apparition s'accorde avec cette conviction de plus en plus forte en moi que la vie ne peut être exprimée en art que par le manque de vie et le recours à la mort, au travers des apparences, de la vacuité, de l'absence

---

[507] AMAGATSU, Ushio, *Dialogue avec la gravité*, coll. « Le souffle de l'esprit », éd. Actes Sud, Arles, 2000, pp.15-22.
[508] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.116.
[509] ITO, Kaori, *Robot, l'amour éternel*, présentation du spectacle, [en ligne]. In *Site Kaori Ito*, France, [consulté le 20 décembre 2019]. Disponible sur : https://www.kaoriito.com/projet/robot-lamour-eternel/.

> de tout message. Dans mon théâtre un mannequin doit devenir un MODÈLE qui incarne et transmette un profond sentiment de la mort et de la condition des morts – un modèle pour l'ACTEUR VIVANT.[510]

Cette idée rejoint le besoin de solitude et vide autour de soi dans *Robot, l'amour éternel* présenté par Kaori Ito comme nécessaire, voire vitale. Dans cette perspective, la marionnettisation du corps de deuxième niveau permettrait alors à l'interprète de retrouver un « enracinement »[511] au monde par une réappropriation de son corps malmené par une vie effrénée dont le rythme n'est pas maîtrisé. En renouant avec cet « amour éternel, cet amour de soi et pour soi, le corps idéalisé, supérieur et performant à toutes les épreuves, prend le large.

Enfin, le rapport étroit que Kaori Ito entretien avec la pensée et les exercices d'Ushio Amagatsu pose la question de l'invisible : comme nous l'avons relevé, le geste de Kaori Ito crée une dualité en elle, la tiraillant entre l'avant et l'arrière de son corps. Dans les exercices d'Agamatsu qu'elle reprend, cette dualité est non seulement présente, mais également centrale et positive : c'est une contradiction non plus mécanique mais qui amène à une meilleure connaissance de soi, grâce à la sollicitation de l'imaginaire de la marionnette. L'importance du nombril chez Amagatsu guide et reconnecte l'interprète par des actions énoncées (non plus en voix-off, virtuelle) directement en soi.

Pour conclure, l'idée majeure aura été que, par le biais de la marionnettisation du corps, le danseur accède à une meilleure connaissance de lui-même, devenant un corps de tous les possibles. Comme le souligne Kaori Ito lors de notre entretien, c'est un peu comme quand on regarde une marionnette, on voit, on ressent, toutes les mains qui sont passés à travers elle pour la façonner. Or, se reconnecter avec sa petite marionnette interne comme dans le *butō*, c'est aussi rejoindre ce que proposait Nikolais, à savoir prendre conscience certes de nos capacités d'improvisation et d'intuition, mais aussi de tout ce savoir immédiatement accessible que nous avons à notre disposition. Si le patrimoine cellulaire est héréditaire, le savoir spirituel peut l'être aussi car :

> chacun porte en soi non seulement un vécu, des souvenirs et une histoire, mais aussi toute l'expérience de ses ancêtres, transmise par voie génétique. Chacun est une encyclopédie vivante du genre humain, car le genre humain se manifeste à travers la généalogie propre à chaque individu.[512]

Or, la marionnettisation du corps, par la reconnaissance qu'elle induit dans l'esprit du spectateur, embarque celui-ci dans un paysage mental commun qui par ricochet résonne en lui, suivant le

---

[510] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, chap. « Essai : Le Théâtre de la mort », *op. cit.*, p.221.
[511] ITO, Kaori, *Robot, l'amour éternel*, présentation du spectacle, [en ligne], In *Site Kaori Ito*, *op. cit.*
[512] NIKOLAIS, Alwin, « Teaching », *op. cit.*, p.2. Cité in LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, *op. cit.*, p.7.

vœu de Nikolais, entraînant « d'entraîner par procuration le spectateur à l'intérieur de cette vision »[513].[514]

B) La régularité, moteur de la marionnette au danseur : rythme, pulsation

La forme tend à sa dissolution dans toute expérience extrême de la forme.[515]

Le geste mécanique crée en dernier lieu un effet de régularité dans les déplacements du danseur. Ce dernier paraît pris dans la mécanique de son propre corps : son geste chorégraphique donne l'impression que ce corps se heurte sans cesse contre quelque chose, ou bute à l'intérieur de lui-même. Comme le souligne Yves Marc :

> La musicalité du mouvement […] [est un] jeu par rapport au temps [qui] n'implique pas seulement la régularité rythmique mais aussi tout le jeu des vitesses et leur changement comme les accélérations et décélérations, les immobilités (entre autres imprévisibles), les répétitions, etc. […] ce jeu de vitesse raconte aussi comment la pensée intervient sur nos actions, nos gestes, nos petites dynamiques intérieures. Le jeu du rapport à la dynamique et à la force, au-delà de l'expression de l'énergie, de l'intensité, de la tension, de la pression, nous parle d'une dimension fondamentale dans le mouvement dramatique : le jeu de résistance qu'Étienne Decroux nommait aussi parfois « comédie du muscle » […].[516]

Prendre conscience de ses propres rythmes de respiration permet de saisir l'organisation corporelle qui en découle et qui crée la spécificité du geste. La respiration amène à l'élaboration d'états de corps particuliers pour *faire jeu*, *faire mouvement*. Cette danse « dans un silence »[517] évoquée par Maguy Marin à propos de *May B* invite chaque interprète à focaliser son attention sur le rythme de son corps, pour créer l'effet du rythme collectif, comme un rouage dans une machine ininterrompue. Je porterai donc mon attention sur le rythme que le geste mécanique apporte au corps, la façon dont celui-ci est généré, et comment il parvient à créer cette vision d'un corps marionnettisé. C'est même, au-delà du rythme, plus précisément la question de la

---

[513] Alwin Nikolais, *Le Geste unique*, chap.2 « Le geste unique : vision d'une technique nouvelle », *op. cit.*, p.25. Cité in LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique*, *op. cit.*, p.7.

[514] Il faudrait à cet endroit faire un détour par la John Martin, la *metakinêsis* de John Martin, si importante dans la pensée de Nikolais car apparentée à l'empathie, mais ce détour risquerait de trop nous éloigner de notre sujet. Je me réfère à LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, *ibid.*, pp.184-191.

[515] « *Tiende la forma a su disolución en toda experiencia extrema de la forma* », VALENTE, José Ángel, *Variations sur l'oiseau et le filet*, trad. J. Ancet, éd. José Corti, Paris, (1991) 1996, p.79. Cité in DIDI-HUBERMAN, Georges « Cinq danses aperçues », in MARIN, Maguy (conception) et NEVEUX, Olivier (coordination), *Maguy Marin*, *Théâtre/Public*, n°226, octobre 2017, p.27.

[516] MARC, Yves, « De la musicalité du mouvement », in MOREAU, Géraldine (coord.), *La transmission d'une discipline technique et artistique dans les arts du mime et du geste*, Recueil de textes rédigés suite au cycle de séminaires organisé entre janvier et mai 2019 à la Maison des Sciences de l'Homme – Paris Nord, éd. par le Chantier Pédagogique du Collectif des Arts du Mime et du Geste, Paris, novembre-décembre 2019, pp.4-5.

[517] Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.90.

pulsation qui est à l'exercice. Découlant du rythme, elle désigne à la fois le battement de cœur et en musique un accent prononcé en début de chaque temps, fonctionnant de manière cyclique.

Alors qu'elle a disparu de la scène du *Danser comme*, la marionnette laisse ici une trace de plus de son passage dans les corps. Je m'attacherai donc à repérer comment la pulsation initie le geste et le conduit à la régularité dans les chorégraphies, créant un rythme marionnettisant le corps. On en déduira que c'est parce qu'il y a variation dans la répétition que le rythme se crée. Il fait varier la répétition et l'enrichit, « c'est la différence qui est rythmique et non pas la répétition. »[518]

Suivant la ligne du ludique impulsée par l'imitation du pantin telle que nous l'avons étudiée, pulsation originelle du pantin, la régularité est considérée ici comme le motif primitif du mouvement caractéristique de la marionnette dans l'imaginaire populaire. Comme un battement de cœur, la marionnette s'anime par saccades, fragmentant le geste et sa fluidité en autant d'arrêts brutaux. Comment cette régularité empruntée à la marionnette se manifeste-t-elle dans les chorégraphies des danseurs ? Deux types de gestes réguliers sont alors observés dans le corpus de spectacles : les gestes d'aliénation, et la répétition.

a) L'aliénation

> Le sujet se définit lui-même selon ses capacités et ses performances ; mais ces usages subjectifs singularisent le corps afin à la fois d'affirmer sa subjectivité et de protéger son individualité. Le sujet s'invente en dessinant son corps, estimant se libérer de toutes les contraintes par son utilisation personnalisée des techniques. Mais cette invention est aussi une illusion dans la mesure où elle enferme le sujet dans une quête indéfinie de l'amélioration de soi-même. Le prix de la liberté corporelle est une aliénation à laquelle le sujet consent grâce aux plaisirs toujours renouvelés. Cette augmentation de la sensibilité corporelle procure une jouissance à laquelle chacun revendique le droit.[519]

Le corps, on l'a vu, peut être marionnettisé par les gestes issus de l'apprentissage. À la suite de ces gestes intégrés, observons comment la marionnettisation vient interroger une forme d'aliénation du corps, révélée par le geste chorégraphique.

L'aliénation, dans son sens premier, désigne une perte de quelque chose : elle est le résultat d'un don, d'une cessation, d'une transmission à autrui. Par l'aliénation, le sujet se dépossède consciemment d'un bien, renonce à un droit… Avec elle, il procède à une amputation

---

[518] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, « De la ritournelle », cités in MARIN, Maguy, « En vrac », in MARIN, Maguy et NEVEUX, Olivier, *Théâtre public*, *op. cit.*, p.8.

[519] ANDRIEU, Bernard, *Le corps en liberté*, coéd. Labor/Espace de libertés, Bruxelles, 2004, p.11. Cité in DUMONT, Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse. Passage XXe XXIe siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, thèse de doctorat, Études Théâtrales, EA 267 Arts et Médias, Institut de Recherches en études théâtrales EA 3959 IRET, sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Université Paris3 Sorbonne Nouvelle, Paris, soutenue le3 décembre 2011, p.434.

consentie, désirée ou contrainte à destination d'autrui. C'est une perte de liberté. Dans son deuxième sens et notamment en psychologie, l'aliénation prend un sens plus ambigu puisqu'elle désigne le fait de devenir étranger à soi-même : le caractère plus volontaire présent dans sa première définition se dissout, voire est occulté. Enfin, son troisième sens bascule dans une désignation destructrice pour le sujet : l'aliénation a longtemps défini des troubles profonds venant affecter les facultés mentales (la médecine du XIXe siècle en fait un usage fréquent pour désigner certains malades, le terme étant aboli aujourd'hui). Graduellement donc, la définition de l'aliénation conduit à une perte de soi-même, et en soi-même, altérant passagèrement ou plus irrémédiablement le jugement ou la maîtrise de soi (physique, morale, sociale…). En philosophie, Hegel[520] ou Marx par exemple[521] ont utilisé l'aliénation notamment pour désigner une dépossession de l'individu au profit d'un autre, conduisant à une forme d'asservissement. Face à la perte, le sujet aliéné s'égare. L'aliénation conduit à la « ruine »[522] de l'individu.

En s'éloignant d'Hegel (qui envisage l'aliénation « comme nécessaire à l'affirmation de soi »[523]) sans le rejeter pour autant, plaçons-nous plutôt du côté de la branche critique de l'aliénation. Partons du principe que l'aliénation est avant tout une situation : le corps est réduit en esclavage ou soumis, et l'humain présent dans la forme spectaculaire se dissout dans l'effort et la soumission quand bien même nous soyons face à des créations dont le danseur est le centre. En s'appuyant sur les rapports de dominants/dominés qui sont à l'exercice de manière courante dans le théâtre de marionnettes, le corps de l'interprète est ici aliéné dans le sens où il effectue un geste mécanique qui semble avoir pris le contrôle de son corps, délogeant sa conscience. Comme

---

[520] « […] dans la conception hégélienne de l'aliénation, [il y a] un moment que l'on pourrait appeler le moment de la *perte de l'objet* ou le moment de *l'être sans objet* […]. Chez Hegel, il faut deux pertes pour faire un gain : *le sujet se perd dans l'objet* (c'est le travail comme objectivation), puis *le sujet perd son objet* (c'est la séparation d'avant l'objet, l'extériorisation ou l'aliénation de l'objet). D'abord *perdu dans l'objet*, puis *perdant l'objet* dans lequel il s'est lui-même perdu : le sujet hégélien ne se conquiert ou ne se gagne lui-même qu'en se perdant, puis en perdant sa propre perte. », FISCHBACH, Franck, « Transformations du concept d'aliénation. Hegel, Feuerbach, Marx », *Revue germanique internationale*, n°8, 2008, pp.93-112, [en ligne]. In *Site Journals open edition*, [consulté le 15 août 2019]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/rgi/377#ftn7.

[521] Entre les deux pourrait se trouver Feuerbach chez qui objet et sujet ne sont pas distincts : « s'il est un point qui fait clairement apparaître de quelle manière Feuerbach abandonne la négativité hégélienne, c'est bien la question de l'aliénation. Car l'aliénation n'est pas, pour Feuerbach, l'activité négative qu'un sujet exerce sur lui-même pour s'affirmer, ni sur son autre pour se l'approprier : elle est une *situation* négative dans laquelle se trouve un sujet empêché de s'affirmer (fût-ce par quelque chose que ce sujet a lui-même posé et engendré). L'aliénation n'est plus chez Feuerbach l'oubli volontaire de soi d'un sujet dans un objet qu'il travaille à conquérir, elle est la perte involontaire, non-voulue, et donc *subie*, d'un sujet dans un objet qui le domine. De sorte que, pour le sujet feuerbachien comme pour le sujet hégélien, la perspective reste bien celle de la réappropriation de soi-même : mais la réappropriation hégélienne se fait dans l'objet, à même l'objet, en travaillant l'objectivité en son *contenu*, tandis que la réappropriation feuerbachienne se fait contre la *forme* de l'objet. » *Idem*.

[522] « Dans le fait que le travail est extérieur à l'ouvrier, […] celui-ci ne s'affirme pas mais se nie, […] ne déploie pas une libre activité physique et intellectuelle, mais mortifie son corps et ruine son esprit. » MARX, Karl, *Manuscrits de 1844 (économie, politique et philosophie)*, Premier manuscrit « Le travail aliéné », p.30, [en ligne]. In *Site Initiative communiste*, France, [consulté le 24 juillet 2019.]. Disponible sur : https://www.initiative-communiste.fr/wp-content/uploads/2016/02/Karl-Marx-Manuscrits-de-1844.pdf.

[523] FISCHBACH, Franck, « Transformations du concept d'aliénation », *ibid.*

un pantin[524]. Le sujet devient autre que lui-même, plongé dans la soumission face à un dominant.[525] Plus encore que de se retrouver soi-même, il s'agit d'en retrouver sa forme propre, et de prendre conscience de la domination sous-jacente qui a été à l'initiative de cette dépossession. C'est ce que nous entendons par geste aliéné dans la marionnettisation du corps de deuxième niveau et son geste mécanique.

N'oublions pas que le deuxième niveau de la marionnettisation concerne la réorganisation du corps du danseur. Relativement au geste mécanique, il s'agit donc de définir sous la dénomination de geste aliéné ce qui crée, au spectateur comme à l'interprète, la sensation d'une chorégraphie de manipulateurs invisibles (des danseurs agissant contre leur volonté), ou une chorégraphie de manipulations (soit des gestes qui ne semblent pas répondre aux corps qu'ils traversent, créant une contradiction). À ce stade, l'aliénation dans la marionnettisation du corps de deuxième niveau correspond à une perte de soi dans le geste chorégraphique, autant qu'à sa dépendance envers l'environnement qui le façonne.

Ainsi, dans notre définition de l'aliénation, il s'agit de s'interroger : comment le geste mécanique inspiré de la marionnette crée-t-il la vision d'abord de corps aliénés, puis de corps qui se révoltent et se libèrent ? Les études de cas pour aborder l'aliénation ont été volontairement agencées dans un ordre non-chronologique, l'idée principale étant de marquer une progression esthétique entre les œuvres, allant en intensification dans le traitement du geste. Trois œuvres ont été envisagées en rebond les unes des autres : *Pinocchio (live)* d'Alice Laloy (2019), *Woyzeck* de Josef Nadj (1994) et *Crowd* de Gisèle Vienne (2017).

---

[524] « De cette souffrance passée sous silence et incomprise par ceux mêmes qui la subissent, la marionnette devient l'interprète et le signe. Une souffrance où l'on peut déceler une forme d'aliénation : cette tendance, présente surtout dans l'œuvre des expressionnistes allemands, fait de la marionnette la métaphore de l'homme rendu esclave et privé de volonté par la société des machines. La marionnette, dont le corps raide rappelle la rigidité cataleptique des somnambules ou des hystériques, expose une image saisissante des mécanismes psychiques de l'individu agi par ses pulsions, par ses désirs, par ses névroses qu'il n'arrive ni à connaître ni à contrôler : souvent il assume des attitudes ou accomplit des gestes ou des actions, poussé par une compulsion irrépressible dont il ignore les raisons profondes. Il suffit de penser aux hystériques de la Salpêtrière, dans le service du docteur Charcot – le maître de Freud –, figées par la photographie dans les postures extatiques de leurs « incarnations », telles des marionnettes, à la fois enfermées dans une semi-paralysie et dociles aux suggestions des médecins photographes. Le fait que la marionnette ne soit pas douée d'une voix propre, mais qu'on lui attribue des pensées, des paroles, à travers une voix qui a une source extérieure à son corps, renforce l'idée d'une âme prisonnière d'une matière opaque manipulable. » ERULI, Brunella, « Penser l'humain », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, la marionnette et les autres arts, «* Les mythes de la marionnette », n°14, coéd. Institut International de la Marionnette et l'Entretemps, Charleville-Mézières, août 2006, p.12.

[525] À propos de la philosophie de Ludwig Feuerbach sur l'aliénation, comparativement à celle d'Hegel : « L'aliénation n'est plus chez Feuerbach l'oubli volontaire de soi d'un sujet dans un objet qu'il travaille à conquérir, elle est la perte involontaire, non-voulue, et donc *subie*, d'un sujet dans un objet qui le domine. » FISCHBACH, Franck, « Transformations du concept d'aliénation », *op. cit.*

***Pinocchio (live)*, Alice Laloy (2019) – « bouger à l'intérieur de l'image fixe »[526]**

C'est en 2014 que s'initie le long projet de *Pinocchio*, sur lequel Alice Laloy a travaillé sous différentes formes avant d'aboutir au spectacle *Pinocchio (live)*[527]. Le comité éditorial de *Manip, le journal trimestriel de la marionnette* édité par THEMAA[528] avait offert à Alice Laloy une carte blanche pour la couverture du numéro 37 (janvier-mars 2014)[529]. Pour cette couverture qu'elle choisit de réaliser sous la forme d'une photographie[530], Alice Laloy maquille et habille son fils qu'elle installe sur l'établi de son atelier dans une pose offrant immédiatement la vision d'un pantin inanimé en cours de construction : le corps peint suggère la désarticulation. Le comité éditorial est unanime et la couverture trouve un écho important parmi les adhérents.

ill. n°14 : LALOY, Alice, photographie 0.0, *Manip*, n°37, janvier-mars 2014. © *Alice Laloy*.

[526] Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019, Annexe, p.131.
[527] LALOY, Alice (Cie S'appelle reviens), *Pinocchio (live)*, conception et mise en scène Alice Laloy, musique Éric Recorider, chorégraphie Cécile Laloy, scénographie Jane Joyet, costumes Oria Steenkiste, accessoires Benjamin Hautin, assistante accessoires Maya-Lune Thiéblemont, assistante mise en scène Sandra Sevrin, avec les enfants danseurs de la classe CHAD du Conservatoire à Rayonnement Régional de la ville de Paris, créée dans le cadre de la Biennale Internationale des Arts de la Marionnette – Mouffetard Théâtre des arts de la marionnette, le Carreau du Temple, Paris, 4 mai 2019.
[528] Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés.
[529] CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, le journal de la marionnette*, éd. THEMAA, Paris, [en ligne]. In *Site THEMAA*, [consulté le 1er septembre 2013]. Tous les anciens numéros sont téléchargeables sur le site. Disponible sur : http://www.themaa-marionnettes.com.
[530] Mes remerciements vont à Alice Laloy qui a facilité mon accès à ses photographies.

Puis, comme elle l'expliquait lors de la 19e édition du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes[531] à Charleville-Mézières[532], cette première couverture d'abord laissée de côté (la priorité étant donnée à la création de spectacles) entraîne la création d'une série d'autres photographies, encouragée par Renaud Herbin via une résidence au TJP – CND Strasbourg-Grand Est avec des enfants. Une deuxième résidence au Mouffetard – Théâtre des Arts de la Marionnette, puis une troisième avec un centre de loisirs via le Festival Mondial à Charleville-Mézières permettent d'aboutir à la sélection exposée. Avec ce projet photographique, Alice Laloy

> met en dialogue la figure de Pinocchio et la forme contemporaine des marionnettes réalistes. Elle s'intéresse plus précisément à l'instant de la métamorphose du pantin […] cherch[ant] la frontière entre l'animé et l'inanimé, l'inerte et le vivant.[533]

Par la suite, Alice Laloy a été lauréate de la bourse Hors les murs de l'Institut Français, afin de poursuivre l'expérience avec des enfants contorsionnistes en Mongolie en 2017, lui permettant de creuser la piste de l'enfance et de la désarticulation[534]. Le choix de la Mongolie découle d'une envie profonde de rencontrer un territoire où la contorsion appartient à une tradition forte, où « les contorsionnistes repoussent les limites de leurs corps et travaillent leur souplesse afin de "sublimer" le corps flex. »[535]

ill. n°15 : LALOY, Alice, photographie 7.8, 2015. © *Alice Laloy*.

[531] Du 16 au 24 septembre 2017.
[532] Le 17 septembre, Alice Laloy avait été sollicitée pour mener une rencontre autour de son projet *Pinocchio(s)* qui faisait l'objet d'une première exposition photos dans la programmation du festival. Ces photos sont la suite donnée à la couverture de *Manip* et ont été exposées sur le mur du Métropolis à Charleville-Mézières toute la durée du festival.
[533] Programme du 19e Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, septembre 2017, p.8, [en ligne]. In *Site Festival Marionnette*, France, [consulté le 2 septembre 2017]. Disponible sur : http://www.festival-marionnette.com/images/pdf-or-docs-telechargeables/programme_2017_OK.pdf.
[534] « En France, on ne pratique la contorsion qu'à partir de 16-18 ans. Avant, on peut faire de la danse ou de la gymnastique » indique Alice Laloy pour expliquer comment sa recherche l'a emmenée jusqu'en Mongolie dans une école de contorsionnistes. LALOY, Alice, rencontre avec le public, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 17 septembre 2017. Enregistrement audio personnel.
[535] LALOY, Alice, (Cie S'appelle reviens), *Pinocchio(s) live*, dossier du spectacle, p.4, [en ligne]. In *Site S'appelle reviens*, France, [consulté le 10 juin 2019]. Disponible sur : http://www.sappellereviens.com/wp-content/uploads/2019/04/CSR-PINOCCHIOS.6.pdf.

ill. n°16 : LALOY, Alice, photographie 8.4, 2015. © *Alice Laloy*.

Le retour de Mongolie débute le troisième volet du projet : la création de *Pinocchio (live)* sur lequel je vais me pencher. Le spectacle est créé en collaboration avec les enfants danseurs de la classe CHAD[536] du Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris.

Pinocchio est enfin un projet qui court sur le long terme, et pourrait continuer de muter en différentes formes (photographiques, spectaculaires), dans les années à venir[537], en parallèle des autres spectacles d'Alice Laloy. Comme elle le souligne elle-même :

> […] c'est un projet qui, pour moi, est un projet de recherches : *Pinocchio* se situe dans mon travail à un moment où je me suis rendue compte que faire de la recherche et écrire des spectacles était parfois difficile, voire parfois incompatible au niveau des temps, car la recherche nécessite vraiment d'avoir du temps, un temps qui n'est pas arrêté par une date de première, alors qu'écrire des spectacles nécessite qu'il y ait une première avec une demande tout à fait concrète de résultat.[538]

Avec *Pinocchio (live)*, Alice Laloy souhaite procéder à l'envers de ce que le réalisme fait habituellement à la marionnette : « plutôt qu'animer l'inanimé, il s'agit d'aller du vivant au pantin »[539]. L'enjeu n'est pas tant de donner vie au non-vivant et par là d'appliquer possiblement une main dominante de créateur sur la créature, que de montrer : comment l'aliénation subie par le corps fait-elle peu à peu reculer le vivant pour marionnettiser l'individu, en l'occurrence ici l'enfant ?

En me focalisant sur la fin du spectacle dont la description de geste se fera l'écho, je tenterai de répondre à cette interrogation en étudiant tout d'abord la dramaturgie du spectacle qui propose une fabrique des enfants. Puis j'interrogerai la notion de transe-danse dans cette scène. Enfin, je

---

536 Classe à horaires aménagés de danse.
537 Depuis, le site de la Compagnie S'appelles Reviens a rebaptisé *Pinocchio (live)* en *Pinocchio (live) #1*, annonçant un *Pinocchio (live) #2* en création pour Avignon 2020, [en ligne]. In *Site Compagnie S'appelle Reviens*, France, [consulté le 17 août 2020]. Disponible sur : https://www.sappellereviens.com/spectacles/pinocchiolive/.
538 Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019, Annexe, p.130.
539 LALOY, Alice, (Cie S'appelle reviens), *Pinocchio(s) live*, dossier du spectacle, p.3, *op. cit*.

me pencherai sur l'hypothèse selon laquelle l'aliéné effectue dans ce spectacle une transition allant du geste répété à la rébellion.

Afin de contextualiser l'extrait, précisons que sur scène se trouvent deux groupes, les enfants et les jeunes adultes, que j'appellerai enfants ou pantins, et constructeurs ou manipulateurs. Le spectacle se déroule en trois étapes (vie-transformation-mort) que je propose de diviser en cinq moments-clefs : les enfants sont vivants sur la scène, assis et discutent entre eux presque comme dans un rêve ou une image dont la musique souligne le caractère onirique ; après la sortie de scène des enfants, entrent les constructeurs qui montent leurs établis dans une relative synchronisation ; les enfants reviennent en habits molletonnés, prêts pour la transformation (maquillage, fils…) qui les uniformise et raidit peu à peu leurs gestes ; les établis sont rangés, chaque constructeur essaye d'animer son pantin depuis une chaise ; les pantins s'élancent seuls et dansent ensemble, se réapproprient leurs mouvements. Leur nouvelle autonomie conserve cependant les traces d'une certaine mécanique.

*

Nous sommes aux deux tiers du spectacle, entre la deuxième et la troisième étape. Les enfants ont été maquillés et costumés en pantins : visages et membres visibles blancs, perruque noire, bonnet jaune, lèvres rouges, yeux fermés et paupières recouvertes d'yeux peints ouverts, tee-shirt rayé jaune et salopette courte grise foncée. Notons que durant tout l'extrait présenté ici, les enfants-pantins ont constamment les yeux fermés : seuls sont visibles au spectateur les yeux maquillés sur leurs paupières. Les établis sont rangés, restent sur scène les constructeurs en blouse longue grise et chaussures compensées en cuir et semelles en bois. En ligne en fond de scène, chaque constructeur est devenu manipulateur avec, devant lui, un pantin-enfant assis sur une chaise. En bougeant la chaise, chaque manipulateur fait des tentatives pour donner une impulsion au pantin pour qu'il se soulève et tienne debout. La plupart du temps, le pantin se soulève et retombe sur la chaise, ou oscille quelques instants debout avant de retomber assis ou de chuter en avant, retenu par un bras par le manipulateur qui le rassoit. Si le travail chorégraphique d'Alice et Cécile Laloy part du même processus (élancer, retomber, asseoir), il n'a pas cherché à créer un geste identique d'un duo à l'autre : chaque manipulateur essaye à sa façon de faire tenir le pantin debout, chaque pantin s'écroule différemment.

Chaque manipulateur a déposé au sol ou laissé glisser son pantin et est retourné s'asseoir. Au centre de la scène sont répartis de manière inégale les enfants-pantins dans des poses désarticulées, tandis que les regardent en fond de scène les constructeurs-manipulateurs assis sur les chaises. Deux enfants, non maquillés et portant des tambours, se tiennent à jardin et à cour :

comme des maîtres de la pulsation, ils vont rythmer, en renfort de la musique, les tressautements des enfants-pantins au sol.

Le spectateur reste quelques secondes à contempler ces corps inanimés dont peu de visages lui parviennent. Tête effondrée, hanche tordue, bras au-dessus de la tête, à demi-assis, à plat ventre… les corps des enfants sont inertes, comme un tas de poupées. En même temps que les tambours retentissent, un enfant-pantin allongé sur son côté gauche au centre de la scène se met à convulser : tête, pieds, buste, tout bouge, comme parcouru d'un courant électrique. Les convulsions sont si fortes que l'enfant parvient à se mettre assis, à tourner sur lui-même. En même temps que les tambours cessent, le corps retombe, inerte. Presque aussitôt, les tambours accompagnent un autre enfant-pantin qui remue aussi de tous côtés. Durant tout ce passage et la suite, les enfants-pantins bougent avec rapidité, créant une gestuelle saccadée.

Puis la musique évolue vers des sons proches d'un bâton de pluie : comme un appel, les enfants commencent à bouger en même temps, happés vers le ciel par le bassin, genoux pliés, pieds au sol. Au lieu d'être écrasé au sol par le corps allongé, le centre de gravité est attiré vers le haut et soulève partiellement le reste du corps.

Alors que la musique évolue encore, certains corps tentent de se lever. Prenons-en deux pour exemple, l'un à quatre pattes, l'autre parvenant à se tenir debout. Le premier, en rythme sur la musique, est pris dans un geste répétitif faisant du sur-place : la main droite avance et recule sans cesse, entraînant le reste du corps avec elle. Le second s'appuie sur ses mains et se met debout : genoux légèrement pliés, le bassin est un peu en avant, comme attiré par le sol, il ne parvient pas à stabiliser sa position et oscille sur place. Puis ces deux enfants s'effondrent de nouveau, tandis que quatre autres à demi en tailleurs (un genou relevé) tentent plusieurs fois de se lever et échouent tout à la fois en rebondissant sur leurs ischions. Tous les quatre se lèvent, tête penchée sur le côté, bassin légèrement en arrière, et retombent immédiatement accroupis.

Ces quatre enfants-pantins se relèvent une nouvelle fois et leurs jambes écartées permettent de trouver une certaine stabilité : la nervosité électrique du début cesse, les regards vides peints sur les paupières fermées observent autour d'eux. Puis ils retombent au sol. Ce dernier geste se répand sur les autres enfants-pantins, entraînant ici ou là une série à différentes vitesses composée d'actions telles que se mettre debout, osciller, chuter accroupi, se relever.

Alors que la musique se fait plus grinçante, les enfants sont finalement tous debout, la tête toujours légèrement inclinée sur le côté, reprenant là un motif connu du pantin inanimé à la tête retombante, que l'on retrouve sur la couverture de *Manip* réalisée par Alice Laloy, ou sur certaines

poupées de Gisèle Vienne[540] par exemple : cette tête inclinée propose une image éteinte et docile, voire soumise de l'enfant préadolescent. Sur des notes de violon rapides et grinçantes, les enfants se mettent à marcher vers le centre de la scène. La démarche saccadée et bondissante est initiée par le genou qui, légèrement plié, tire le corps en avant, ballotant le buste et les bras, plantes de pied glissant majoritairement sur le sol. Si les nuques sont raides et les têtes légèrement de côté, les mentons tombent régulièrement en avant, suivant les mouvements initiés par les jambes. Pour chercher un équilibre, les bras raides sont écartés. Cette trajectoire vers le centre s'ouvre ensuite vers l'extérieur : les enfants forment progressivement un cercle excentrique : les visages et les corps sont tournés vers l'extérieur du cercle.

Une fois installés en cercle alors que la musique se fait plus percussive, certains enfants s'écrasent en-dedans, aspirés par leur nombril et sautent légèrement pour se déplier avant de recommencer le même mouvement. Pendant ce temps, d'autres enfants tournent sur eux-mêmes, guidés majoritairement par une articulation telle que le coude.

Au son d'une grosse caisse, les enfants sautillent tous, tête et bras pendant vers l'avant en direction du centre de la scène : le cercle se ressert, les enfants tournent le dos au public. À partir de ce moment, le geste chorégraphique de ces enfants-pantins est plus choral et synchrone, offrant moins de disparités à la vue du public. Si les individualités s'amenuisent dans cette lutte pour retrouver un mouvement, celui-ci s'affirme avec plus de franchise et de rapidité par le collectif. Une fois au centre, les enfants lèvent les bras dont les poignets et les mains pendent mollement, faisant se suspendre dans les airs les fils accrochés sur le dessus des mains de chacun. Ré-ouvrant le cercle, à nouveau face public, chaque enfant avance différemment selon que ses bras et fils le font se pencher vers le sol, le tirent en avant ou l'étirent en hauteur. Les genoux sont maintenus pliés durant tout ce passage, conférant un aspect boiteux et cassé à la démarche.

Reconstituant un cercle élargi, face public, les enfants lèvent les bras et, à mesure que la musique se fait plus douce, coulent vers le dedans, compressant de nouveau le centre de gravité de chacun. Suivant la percussion, les enfants glissent sur eux-mêmes et, d'un coup, la hanche gauche fait sauter le corps en le désaxant, comme pour empêcher la chute. Puis de nouveau, le corps se relâche et une deuxième secousse de la hanche est nécessaire pour relancer le corps. Les enfants se retournent brutalement vers le centre du cercle, dos au public. Dans le sens des aiguilles d'une montre, tête inclinée de côté, les enfants-pantins se mettent à tourner de cette

[540] Pensons à VIENNE, Gisèle, *Une belle enfant blonde*, conception Gisèle Vienne, textes Dennis Cooper et Catherine Robbe-Grillet, trad. américain Laurence Viallet, musique Peter Rehberg, lumières Patrick Riou, costumes Simone Hoffmann, maquillage Rebecca Flores, réation des poupées Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak et Gisèle Vienne, créé au Festival d'Avignon, 17 juillet 2005. Voir aussi la série de photographies de poupées, VIENNE, Gisèle, *40 portraits <2003-2008>*, *op. cit.*

façon : pieds écartés, genoux pliés, le pied droit passe derrière le gauche, le pied gauche ré-ouvre le corps comme en seconde position, puis le pied droit vient se placer devant le gauche qui ré-ouvre lui-même le corps et ainsi de suite, créant une légère rotation d'un quart du corps à chaque déplacement. Les premiers pas ordonnés des enfants-pantins se mettent en place : la marche s'organise, suivant une musique rythmant les pas (1, 2, 3, 4, 1…), laissant pendre au sol les fils noirs des pantins, accrochés aux mains et genoux.

Le déplacement s'accélère en trottinement, faisant se ballotter les têtes et les bras. Courant presque, les enfants-pantins continuent de tourner, jetant en avant puis en arrière les bras et le buste, fermant et dépliant le corps.

Puis le groupe s'immobilise enfin, et les corps s'affaissent jusqu'à l'accroupissement. Les jambes se redressent tandis que le buste demeure en avant, le corps se déplace en sautant. Tête en avant, buste enfin redressé, les enfants-pantins attendent. Au son d'un accordéon sur fond de percussions, le mouvement reprend et se rapproche d'une chorégraphie ordonnée : tête en avant, les pieds (gauche puis droit) avancent chacun en s'écartant vers l'avant, puis le pied gauche recule tandis que le droit balaye devant lui en croisant la jambe droite sur la gauche. La jambe droite ré-ouvre vers la droite, le pied gauche glisse vers l'avant pour rejoindre le pied droit, rapprochant l'ensemble d'une quatrième position. Un pas chassé du pied droit traîne le corps à droite. Le pied gauche rejoint le pied droit en première position. Puis, les genoux se plient et, sous l'impulsion de la hanche droite, élancent le corps en un petit saut. Déséquilibré, le corps se stabilise par un pas du pied droit en avant. Genoux pliés, jambes écartés, l'enfant-pantin avance et recule. Les jambes font glisser le corps à droite puis à gauche, entraînent les bras dans ce même mouvement ample.

Jambes écartées, les enfants-pantins font deux pas vers l'avant, se retournent et font deux pas vers le centre. La tête bascule en avant au dernier pas. Bien campés au sol, genoux légèrement pliés, les bustes se renversent en arrière, les bras s'écartent lentement du corps, dans une rotation vers la droite de la colonne vertébrale. Trois pas en avant vers le centre de la scène font chuter la tête et rassembler le corps sur lui-même. Puis les enfants-pantins recommencent à renverser le corps en arrière, vers le côté gauche cette fois-ci.

Si certains enfants-pantins restent immobilisés dans cette position, d'autres galopent sur place, dans une avancée impossible ou canalisée. Tous remettent en mouvement leurs genoux pliés qui entraînent de nouveau le corps vers le centre de la scène, dos au public. Arrivés au centre, les têtes tombent, les genoux s'affaissent, les pieds et jambes s'écartent brutalement. Puis le trajet s'effectue en sens inverse, vers l'extérieur du cercle, les têtes sont rejetées en arrière. La phrase est répétée vers l'avant puis vers l'arrière de la même façon, renfermant le corps au centre, ou

l'ouvrant en périphérie par alternance. Après plusieurs phrases de suite, les corps des enfants-pantins sont pris au piège de leur mouvement répété et se mettent à l'exécuter sur place : le déplacement n'est plus possible. La ronde se remet en mouvement dans le sens des aiguilles d'une montre, reprenant la phrase exercée précédemment qui alterne pied devant et pied derrière en faisant tourner le corps d'un quart de cercle sur lui-même à chaque fois.

Les enfants-pantins s'élancent alors dans une série de sauts, les faisant ouvrir le cercle et se tourner face public : le mouvement se fait de plus en plus incontrôlable, comme si quelque chose cherchait à s'extirper du corps. La musique s'arrête et le relais est pris par les deux enfants au tambour, demeurés en fond de scène durant toute cette séquence. Les enfants-pantins s'arrêtent à ce signal. L'immobilité retrouvée laisse place à un redressement progressif de chaque corps, décontractant les articulations, la nuque, la colonne vertébrale. La tête se redresse, le buste s'allonge, révélant une respiration haletante. Les mouvements de têtes s'assouplissent, les « faux regard[s] »[541] des enfants-pantins regardaient autour d'eux. En fond sonore, les bruits d'enfants qui parlent et jouent à l'extérieur, entendus au début du spectacle avant la transformation, sont repris. Les constructeurs arrivent alors un à un près d'un enfant-pantin avec une bassine d'eau, l'enfant s'assoit et nettoie le visage, le débarrassant du maquillage et des yeux peints. Les visages sont sortis de leur anonymat et de leur uniformité, l'accès au regard de chaque danseur et à la mobilité des expressions faciales est de nouveau possible.

*

Fabriquer : le poids de la main sur l'autre

> Dans l'adaptation que j'ai réalisée du *Horla* de Guy de Maupassant, la prise en main que j'opère sur la marionnette de trente centimètres avec l'index et le pouce pinçant sa nuque – dans un geste à la fois affectueux (comme on prend un enfant par le cou), terrible (lorsque je courbe la marionnette au sol) et précis (pareil à celui de l'entomologiste qui prendrait un insecte avant de l'observer) –, cette prise de main pèse d'un poids irrémédiable. Le personnage est littéralement pris derrière la nuque par la pensée obsédante d'un double qui le hante, et cette pensée ne s'allégera qu'à de rares moments.[542]

En observant cette séquence de *Pinocchio (live)* d'Alice Laloy à travers cette description de geste, résonnent en moi ces mots du marionnettiste François Lazaro. Cet extrait nous raconte l'animation du pantin par la prise de possession, ou le poids irrémédiable de la main du constructeur sur lui. Cette main est déterminante : elle façonne, peint, arrange, puis oriente, met en mouvement, provoque enfin le geste, et marque avec une radicalité définitive le lien entre le marionnettiste et sa marionnette. Ce geste de la main créatrice est renforcé dans son ambiguïté par le travail d'Alice Laloy directement sur de vrais enfants.

---

[541] Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019, Annexe, p.129.

[542] LAZARO, François, « Une étrange amnésie », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, la marionnette et les autres arts*, « Des corps dans l'espace », n°4, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 4e trimestre 1991, p.90.

Cette réunion d'enfants et de jeunes adultes crée un espace singulier propice à la transformation des corps que nous pourrions nommer "fabrique des enfants", ou (presque en miroir inversé) "fabrique des pantins". Le spectacle est construit suivant le cheminement réflexif du processus de création d'Alice Laloy : de la photographie figée, au maquillage, au mouvement. Par ailleurs, *Pinocchio (live)* se situe sur un point de bascule du récit dont il est inspiré, lorsque, mû par une force interne qui le dépasse, le pantin commence à frémir et sortir de sa torpeur :

> C'est plutôt le moment de la transformation de ces pantins que j'avais envie de partager et de mettre en scène […]. [C]'était très troublant d'y assister moi-même lors des séances photos, même si j'étais en quelque sorte active dans cette transformation. […] Quelque chose m'échappait à chaque fois dans cette transformation et me troublait beaucoup et dont j'étais sûre qu'il fallait la mettre en scène.[543]

Dans le spectacle, tout est dévoilé, du montage de l'établi jusqu'au maquillage des paupières des enfants qui, yeux ainsi fermés, révèlent des regards de porcelaine. Suivant une musique rythmée (fondée essentiellement sur des percussions), sans appuyer pour autant le geste du pied ou de la main, les deux groupes créent sous les yeux du spectateur des pantins : les uns maquillent et habillent, les autres se laissent transformer.

Le travail d'Alice Laloy sur le maquillage, l'habillage et la gestuelle des enfants conduisant à une transformation totale, modifie les repères du spectateur. L'ancrage dans la vision du corps et sa singularité (une fille en salopette, un garçon brun…) disparaît. Si chaque enfant conserve sa morphologie, le spectateur les a vus trop peu au début du spectacle pour avoir pu mémoriser la singularité de chacun. Le maquillage et le costume noient, par la transformation qu'ils induisent, la singularité des individus.

Cette fabrique reconstituée sur scène uniformise les enfants en pantins, raidissant aussi les corps. Si la danse est venue assez tard dans le processus (bien que le mouvement soit présent dès les premières photographies)[544], elle joue un autre rôle essentiel dans cette dernière section du spectacle : dans une ronde composée collectivement et individuellement[545], la danse participe à un ressaisissement de l'individu pour retrouver sa singularité et son autonomie de mouvement. Si la reprise du mouvement se fait dans la douleur (chutes, saccades, crispations articulaires…)[546], la

---

[543] Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019, Annexe, p.129.

[544] *Idem*.

[545] « […] la ronde de la fin est complètement écrite, […] comme une danse à trous. Cécile [Laloy] proposait des mouvements arrêtés et puis avait huit mesures que les enfants devaient écrire, et puis ça repartait sur des mouvements de Cécile, et puis de nouveau ils avaient des mesures à écrire… Du coup, chacun a écrit des petites phrases personnelles qu'on a ensuite modifiées pour certains, données à d'autres pour d'autres… on s'est inspirées des petites phrases personnelles qu'ils avaient composées. » *Idem*.

[546] « […] je voulais que ça parte d'une transe, et je voulais que cette transe soit composée de tremblements et de rebonds – les s*chlaks* ! – […] les mouvements où ils sursautent tout seul du sol. » Et : « C'est […] l'idée de passer de la vie à la mort et de la mort à la vie. […] je leur disais que : « […] on devrait avoir cette sensation (nous, les spectateurs) que ça vous fait mal de danser, comme quand on a des fourmis très longtemps dans les jambes et qu'elles se remettent en mouvement mais ça n'est ni harmonieux, ni fini. » » *Idem*.

danse devient un moyen de lutte pour contrer l'uniformisation de l'éducation et le dressage du corps auquel chaque enfant a été soumis. À l'assaut des carcans éducatifs et sociaux présentés ici sous l'angle extrême du lissage des individus uniformisés comme une armée de petits soldats de bois, la danse, comme l'éclat de vie qui coincerait la machine mécanique, aide chaque enfant à se réveiller et à s'interroger sur ce qui l'enferme, reprenant ses droits.

La parole d'Antonin Artaud entre en écho avec l'entretien que j'ai pu mener avec Alice Laloy, et éclaire cette danse de la fin du spectacle qu'Alice Laloy appelle « le réveil des pantins »[547], avant la ronde. Dans la préface du *Théâtre et son double*, Artaud dit :

> On juge un civilisé à la façon dont il se comporte et il pense comme il se comporte ; mais déjà sur le mot de civilisé il y a confusion ; pour tout le monde un civilisé cultivé est un homme renseigné sur des systèmes, et qui pense en systèmes, en formes, en signes, en représentations.
>
> C'est un monstre chez qui s'est développée jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées.
>
> Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux.[548]

Alice Laloy cherche à concentrer les énergies corporelles sur le moment de bascule de l'histoire de *Pinocchio*, lorsque le corps se réveille et commence à s'animer, à prendre vie, sans que cela soit encore tout à fait conscientisé par le pantin de bois. Elle désigne alors le geste qui découle de cette bascule comme :

> [un] mouvement qui est enfermé […] : c'est un mouvement qui est prisonnier d'une image fixe ou d'une immobilité, mais il est présent[549].

Pour paraphraser presque Artaud, il s'agit de faire entrer l'humain dans un système en éduquant d'abord le corps, sa représentation et son image. Comme Antonin Artaud, Alice Laloy invite à garder intact ce feu interne qui nous anime, quoiqu'il en coûte, à protéger et révéler autant que possible ce mouvement contenu dans l'immobilité mutique de l'enfant-pantin que nous avons été, et faire de l'acte de la danse la transe magique qui pousse l'individu au-delà du carcan costumier où on a bien voulu le placer. La danse des enfants de *Pinocchio (live)*, d'abord fruit d'une manipulation puis rébellion, invite à sortir l'enfant de l'animal docile exhibé par l'adulte, pour le laisser être, sinon rebelle, du moins autonome.

En cherchant à retrouver le « divin » en soi-même, et sortir de cette « infection de l'humain qui nous gâte des idées qui auraient dû demeurer divines »[550], la danse sort les enfants d'une éducation

---

[547] Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019, Annexe, p.142.
[548] ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, coll. « Folio essais », éd. Gallimard, Paris, 1964 (1990), p.13.
[549] Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019, Annexe, p.131.
[550] ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, *ibid.*

docile pour reprendre les armes de leurs rêves propres, par ce mouvement interne qui nous anime tous. Plutôt que d'étouffer la vie à l'en faire mourir dans un corps emplâtré où plus rien ne respire, Alice Laloy choisit le chemin inverse, tel qu'on le retrouve également dans *Robot, l'amour éternel* de Kaori Ito par exemple : en repartant du plâtre, de la peinture, du moulage (quasi mortuaire), du corps costumé, la vie trouve là une fissure, une brèche, une faille et se faufile jusqu'à libérer le corps de la contrainte de lui-même. En faisant rejaillir son intensité, le corps, tout à coup, proteste.

Une « transe-danse »[551]

Dans le dossier de présentation de *Pinocchio (live)*, Alice Laloy utilise l'expression « transe-danse des enfants-pantins »[552] pour désigner le passage « de l'inerte au vivant »[553]. Si l'artiste reste assez mystérieuse sur cette formule (à la sonorité très proche de "transcendance"), elle précise néanmoins que cette transe-danse est « comme la mémoire d'un mouvement intégré et enfoui »[554]. Lors de notre entretien, j'apprends qu'Alice Laloy a élaboré avec sa sœur ce geste chorégraphique et que la piste de la transe l'a beaucoup inspiré. Elle lui a permis de chercher un geste dépassant la stricte imitation du pantin par les enfants grimés[555], pour aller plutôt réveiller ce mouvement contenu dans « l'image fixe »[556].

Alice Laloy n'explicite néanmoins pas davantage cette formule, au-delà de ce que peut en identifier le spectateur en observant les corps des enfants-pantins, dans la ronde finale notamment. Lors de notre entretien, je devine que la transe désigne pour Alice Laloy le point de passage (temporel) et l'endroit (dans le corps) où tout bascule : chez le personnage de Pinocchio dans le conte, d'abord, lorsqu'il passe du bois à la chair ; chez l'enfant en scène, ensuite, lorsqu'il passe du corps éduqué à "quoi faire et qui être" avec ce corps. Michel Leiris, déjà, envisageait la poésie sur le mode de la transe pour briser les barrières du moi et tenter de « sortir hors de soi »[557]. Il propose de diviser la transe en deux, transe authentique et transe simulée :

> Entre la possession que l'on pourrait dire authentique (soit spontanée soit provoquée mais subie en toute bonne foi, dans une perspective magico-religieuse où la transe ne dépendrait d'aucune décision consciente de la part du patient) et ce qu'on appellerait à l'inverse possession inauthentique (simulée délibérément pour

551 LALOY, Alice, (Cie S'appelle reviens), *Pinocchio(s) live*, dossier du spectacle, *op. cit.*, p.7.
552 *Idem.*
553 *Idem.*
554 *Idem.*
555 Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019, Annexe, pp.128-142.
556 *Idem.*
557 LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 2014, p.884.

se donner en spectacle ou pour exercer sur autrui une possession dont on tirera un bénéfice matériel ou moral), il existe trop d'intermédiaires pour que la frontière ne soit, pratiquement, difficile à tracer.[558]

Sans proposer une réflexion poussée sur la transe, qui nécessiterait un travail bien plus approfondi, posons simplement l'idée sur laquelle s'appuie Alice Laloy, à savoir que la transe est le moment où corps et esprit vacillent conjointement. Souvent synonyme de l'état second, qui modifierait l'état de conscience, voire l'état de corps, la transe aurait pour vertu de sortir l'individu de l'état physique et psychique dans lesquels il se situe habituellement. En supposant qu'Alice Laloy utilise cette formule de « transe-danse » pour désigner principalement la ronde de la fin, j'observe alors que celle-ci est partagée autant par les enfants-pantins que par les adultes-manipulateurs qui les regardent sur le quatrième côté de la scène, comme les spectateurs sur les trois autres côtés. Ce point de vacillement de la ronde collective pourrait entraîner manipulateurs et spectateurs d'un seul bloc, du cercle minimum (comme en géométrie, contenant un concentré de propriétés)[559], à son extension infinie, comme des poupées russes. Plus qu'une expérience immédiate de la transe, ce trope de la « transe-danse » est déjà l'expérience d'une transformation constatée par le sujet et indépendante de sa volonté qui est recherchée par la chorégraphie d'Alice Laloy et qui, possiblement, gagnerait les spectateurs ou les amènerait au moins à s'interroger sur leurs propres mutations.

Alors que dans son sens commun, la transe indique plutôt une rupture, il semblerait que dans *Pinocchio (live)*, la « transe-danse » d'Alice Laloy soit pour le danseur l'électrochoc nécessaire à la convergence de l'esprit retrouvant son corps, ou du moins rencontrant ce corps transformé et partant à la recherche des vestiges du vivant qu'il contenait. Plutôt qu'une rupture, c'est une bifurcation : par la danse, l'enfant-pantin dérive tout à coup du chemin tracé de la poupée de foire. Il n'y a plus de certitudes alors : de l'enfant ou du pantin, le spectateur ne sait plus ce qu'il regarde. La danse se fait confuse – transe-danse – et le spectateur part à la recherche de ce vivant qui se reconstruit, fragment par fragment, réapprenant à considérer son corps. Cette transe-danse engendre chez le jeune danseur une prise de conscience de l'altération et de la normalisation du corps par la mutation imposée du maquillage et de l'habillement uniformisés. Le geste secoué qui parcourt les enfants manifeste les contradictions et perturbations ressenties, voire oppressantes : il se cogne à la réalité de son corps.

---

[558] LEIRIS, Michel, *La Possession et ses Aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, in *Miroir de l'Afrique*, éd. Gallimard, Paris, 1996, p.1054.

[559] « It is required to find the least circle which shall contain a given set of points in the plane », SULVERSTER, J. J. « A Question in the Geometry of Situation », *Quarterly Journal of Pure and Applied Mathematics*, vol. 1, 1857, p.79. Soit : « Il faut trouver le dernier cercle qui contiendrait un ensemble donné de points du plan. » Je traduis.

L'aliéné : de la soumission du geste répété à la rébellion

Alors que, jusqu'ici, nous avions vu par notre corpus comment l'imaginaire marionnettique venait impacter le geste des danseurs, avec Alice Laloy nous déployons un processus complémentaire centré sur la façon dont le maquillage et le costume, par cette longue transformation dans l'atelier (ou la fabrique reconstituée), cet espace de gestation du constructeur d'où naissent des formes inédites, altèrent radicalement les corps des danseurs. Mouvement, équilibre, souffle, vue : tout est impacté. Méconnaissables sous le maquillage, les corps des enfants se dessaisissent d'eux-mêmes.

Dans un état de semi-conscience, yeux fermés aux frontières du rêve, en confiance absolue dans un flux tendu entre soi, l'espace et les autres autour, avec pour seuls points de repères des panneaux lumineux, les enfants reprennent possession de leur corps en intégrant les nouvelles données qui les ont transformés. C'est ce qu'Alice Laloy appelle :

> deuxième mouvement – inanimé[.] Quel est le mouvement de l'immobilité ? Les marionnettes inertes sont stockées sur des chaises manipulées et soumises au mouvement de ces chaises.[560]

Après avoir été passifs, maquillés, subissant ces modifications corporelles, les danseurs-pantins se libèrent de la manipulation qui les a façonnés. Avec ces clefs qu'on leur a données, ils recréent un geste chorégraphique qui leur est propre et leur permet d'aller où ils veulent. Objet des autres (ceux qui façonnent), sujet de soi-même (celui qui habite le corps), l'enfant reprend ses droits. Désarticulé, objectifié, il parvient pourtant à la fin du spectacle à se mettre en mouvement pour avancer. Lentement, une danse qui lui est propre se met en place.

Alors que le corps de l'enfant et sa présence sur le plateau ont été transformés (passant de l'enfant vivant, respirant, regardant le public, discutant avec les autres, au pantin maquillé allongé sur le dos, bras et jambes relevés légèrement pliés, comme pétrifiés), on s'attendrait à ce que les constructeurs manipulent les enfants. Ce qui est intéressant dans la proposition d'Alice Laloy, c'est qu'elle ne se contente pas de cette image d'une chorégraphie de manipulateurs et de manipulés. Passée cette étape, très brève en réalité dans *Pinocchio(s) live*, c'est l'enfant-pantin lui-même qui prend les commandes de son propre geste chorégraphique. Enterré trop tôt (pour reprendre l'idée de Carmelo Bene[561]), l'enfant s'expulse de la condition inanimée dans laquelle on

---

[560] LALOY, Alice, (Cie S'appelle reviens), *Pinocchio(s) live*, dossier du spectacle, *op. cit.*, p.7.

[561] « Pinocchio, c'est le spectacle de l'enterrement prématuré d'un enfant. Celui qui rue dans le cercueil, c'est la marionnette. Adulte est la terre qui le recouvre. Loin d'être l'« histoire d'une marionnette » ou une « marionnette de l'histoire », mon Pinocchio a la noble idée de rester pour toujours une marionnette, en dépit de la fable. Et, malgré la fable, le détachement du Nez est le moment où Pinocchio se livre définitivement à l'obéissance ». BENE, Carmelo, *Burattino in eterno*, « Paese sera », 6 décembre 1981, trad. italien Cristina De Simone pour : DE SIMONE, Cristina, « *Pinocchio* d'après Carmelo Bene : langue de bois et voix de chair pour la réinvention d'une marionnette », *Études théâtrales*, n°60-16, pp.63-72, 2014/2-3, [en ligne]. In *Site Cairn*, France, [consulté le 1er juin 2019]. Disponible sur :

l'a placé pour se ressaisir du geste qui est le sien. De la passivité de l'acte de transformation physique (maquillage, habillement) à son impact sur le geste (prendre en compte cet aspect pantin et, comme avec le masque, laisser le corps se confondre avec l'outil-costume et transformer sa rythmique), le corps s'aliène à la musique. Le geste devient rythme, suivant une musique inspirée des bruits des objets et des outils de l'atelier (métal, ponceuse, bois…). Comme le souligne Alice Laloy :

> Les mouvements sont corrélés au son. Le rythme est mouvement et vice versa. Les objets et les corps sont sonores. L'écriture est codée et par ce moyen devient une forme de machinerie organique qui contient l'humain autant que l'objet.[562]

Fabrication d'enfants à la chaîne comme dans une usine, le mouvement répétitif de transformation progressive des enfants diminue peu à peu sa vitalité, les faisant basculer du côté des objets en construction, posés sur un établi. S'ensuit une deuxième phase, celle où les enfants sont présentés, comme dans une vitrine ou, pire, abandonnés au fond d'un hangar à décors par exemple. Chaque enfant est assis sur une chaise par son constructeur. Chaque constructeur se place alors derrière la chaise dont il secoue régulièrement le dossier pour tenter d'animer et faire lever ces figures inertes. Rattrapées à la dernière seconde par un bras ou un poignet, les corps ne tiennent pas debout et doivent être rassis. Plus rien de vivant ne semble présent en eux sous la couche de peinture.

Pourtant, ce geste de pousser les corps hors de la chaise déclenche une électricité mécanique, comme la fée de *Pinocchio* qui réveille le corps du pantin. Dans cette troisième phase, ce sont les enfants-pantins qui partent à la reconquête de leur geste chorégraphique. Comme ayant gardé en mémoire, enfoui sous la couche de peinture et l'aliénation de leurs corps à la forme du pantin pensée pour et sur eux, ce geste qui les constitue en tant qu'être vivant, les enfants sont réactivés par l'impulsion donnée par la chaise. Un à un, ils vont se lever et se mettre à danser. À partir de ce qu'on leur a laissé – un corps transformé, façonné, qui ne leur appartient plus tout à fait mais qui les rend « conformes » aux autres enfants dans une similarité gémellaire – les enfants composent leur geste chorégraphique entre ce qu'il leur reste de vivant et ce mécanique imposé. Enfoui, étouffé sous le maquillage, le geste vivant de la danse se bat pour sortir de ce corps aliéné et retrouver son indépendance.

Ce qui effraie finalement et freine l'individu dans ses actions et son autonomie est ce qu'Artaud relève sous le terme de « magie » et que l'on retrouve chez Alice Laloy sous l'idée,

---

https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2014-2-page-63.htm. Cette citation est présente dans le dossier du spectacle d'Alice Laloy, *op. cit.*, p.2.

[562] LALOY, Alice, (Cie S'appelle reviens), *Pinocchio(s) live*, dossier du spectacle, *ibid.*, p.6.

dépassant la monstruosité, de reconnaissance de la fragilité des corps vivants manipulés, en miroir de la nôtre propre. Artaud d'abord :

> Mais si fort que nous réclamions la magie, nous avons peur au fond d'une vie qui se développerait tout entière sous le signe de la vraie magie.[563]

Alice Laloy ensuite :

> AL : Pour moi, ça partait de la transe, c'était vraiment important […]. En fait, je leur ai surtout parlé de films de transformation, ou de possibilités de se transformer un petit peu comme dans *Alien*, quelque chose qui est vivant, qui est monstrueux. Il y a de la vie à l'intérieur, comme une naissance en fait : ça arrive comme ça, le mouvement n'est pas contrôlé, il y a quelque chose de plus puissant qui agit en nous […], qui nous dépasse ! [...] J'ai l'impression que dans la désarticulation, quand on regarde les enfants Mongoles se contorsionner, il y a quelque chose de sublime et quelque chose d'affreux, de vraiment monstrueux, et j'ai l'impression que si le geste du tremblement du réveil des pantins peut se mélanger avec quelques enfants qui, à l'intérieur, ont des têtes qui touchent aux fesses, des pieds qui passent devant… des gestes qui chercheraient à « monstruoser » cette renaissance en fait. Et même dans la danse finale, c'est pareil, j'aimerais bien aller plus loin : s'ils sont en train de danser en rond et que d'un coup il y a une tête qui tombe en arrière, que d'un coup surgisse subitement la chose maladroite, la chose pas finie, fragile…
>
> OM : …et qu'on ne veut pas forcément voir : à la fois on traque cette fragilité et à la fois, quand on la voit, elle nous fait mal…
>
> AL : Bien sûr ! Mais on la connaît ! On la reconnaît…[564]

Quelle est cette reconnaissance dont parle Alice Laloy et que nous traquons, parfois malgré nous, dans ces spectacles où la marionnette est absente en tant qu'objet, mais présente au travers des corps ? Que reconnaît vraiment le spectateur ? C'est sa propre faiblesse, les instants où il s'est senti manipulé, où il s'est rendu malléable, répondant à l'éducation (comportementale, verbale, sociale…) qui surgit face à lui dans la tenue des corps des danseurs-pantins de *Pinocchio (live)*. Le corps fictif du pantin porte en gestes réels des interrogations et crispations contenues. La manipulation de ce corps supposé de bois devient ici d'une violence rare par le grimage en direct (dont le public est complice, sur trois côtés de la scène) d'enfants vivants. Passivité devant la manipulation, inaction devant l'imposition faite au corps de l'enfant, le spectacle d'Alice Laloy renvoie, par la douce violence du jeu de maquillage et de déguisement, le spectateur dans les retranchements de son inaction, de son intolérable mutisme face à la soumission qui nous entoure, et dont nous avons-nous-mêmes été les victimes. *Pinocchio (live)* remplit l'espace d'enfants façonnés à la chaîne. C'est ici « une étrange amnésie »[565] que pointe du doigt Alice Laloy. François Lazaro posait déjà la question : « À quel moment ai-je perdu conscience de la fragile limite entre l'illusion d'être à l'extérieur et la réalité d'un combat qui déjà se jouait en moi ? »[566]

En guise de conclusion, relevons ces mots d'Alice Laloy :

---

563 ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p.14.
564 Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019. Annexe, p.142.
565 LAZARO, François, « Une étrange amnésie », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, la marionnette et les autres arts*, *op. cit.*, pp.88-94.
566 *Ibid.*, p.88.

> Je joue à m'inspirer d'un imaginaire propre à la science-fiction afin de nourrir mes recherches. Et j'imagine un rite de passage qui consiste à transformer les enfants d'un âge médian en marionnette avant qu'ils se réapproprient eux-mêmes de leurs corps d'enfants par le mouvement.[567]

Les yeux, « centre irradiant de l'image »[568] selon l'expression de Cristina Grazioli sont alors supprimés par le maquillage, pour extraire définitivement tout le vivant du corps. Ils rendent aveugles les enfants autant qu'ils coupent la connexion d'avec le public. Fondée alors sur les ombres, les mouvements et la respiration dans l'espace, le geste n'est en rien tâtonnant et, au contraire, risque la chute sans jamais créer la bousculade. Si le regard n'est plus, le corps retrouve peu à peu toute la stabilité et la légitimité à laquelle il a droit. Dans ce processus d'animation renversée chez Alice Laloy, l'humain contenu dans la marionnette est à la recherche de la trace laissée par le vivant en lui, ces vestiges de l'humain par-delà le geste mécanique. Le geste chorégraphique devient son combat pour contrer l'aliénation.

Woyzeck, Josef Nadj

Entrons désormais dans *Woyzeck ou l'ébauche du vertige*[569] de Josef Nadj. Si tant est qu'il soit encore nécessaire de le présenter, Josef Nadj est un artiste pluridisciplinaire dont l'univers chemine entre les arts comme sur autant de nouvelles routes à parcourir. Plasticien, danseur, pratiquant les arts martiaux, le mime (qu'il apprend avec Decroux et Marceau entre autres), sculpteur, photographe… La singularité de ses pièces tient à cette richesse de regards et d'expérimentations. Directeur du Centre Chorégraphique National d'Orléans de 1995 à 2017, Josef Nadj puise autant dans les racines de sa Voïvodine natale que dans ses voyages et ses rencontres, trouvant là une source intarissable de création lui permettant d'interroger le sens de la condition humaine. Comme le souligne Myriam Blœdé :

> […] que son œuvre ait partie liée avec la mort, la disparition, et avec le cycle de la vie est une évidence – qu'il revendique d'ailleurs. C'est aussi pourquoi nombre de ses motifs se confondent avec des figures, identifiées parfois à des personnages ou à des personnalités, souvent à des personnes, êtres proches, entr'aperçus, réels ou imaginés, qu'à sa manière il côtoie et qui en permanence l'escortent.[570]

Le geste chorégraphique de Josef Nadj propose des corps morts en devenir ou survivants, composés tout autant de chair que de matériau (tissu, terre, paille…) : momies vivantes,

---

567 LALOY, Alice, (Cie S'appelle reviens), *Pinocchio(s) live*, dossier du spectacle, *op. cit.*, p.6.

568 GRAZIOLI, Cristina, « Respirer l'inanimé dans l'humain : *Pinocchio(s)* d'Alice Laloy (Cie S'appelle reviens) » (« *Insufflare l'inanimato nell'umano :* Pinocchio(s) *di Alice Laloy (La Cie S'appelles reviens)* »), dossier « Le corps pluriel de Pinocchio. Métamorphose d'une marionnette », [en ligne]. In *Site Arabeschi*, Italie, [consulté le 10 juin 2019]. Disponible sur : http://www.arabeschi.it/46-insufflare-linanimato-nellumanopinocchiosdi-alice-laloy-la-cie-sappelle-reviens/.

569 NADJ, Josef, *Woyzeck, ou l'ébauche du vertige*, chorégraphie Josef Nadj, adaptation libre du *Woyzeck* de Georg Büchner, musique Aladar Racz, lumières et direction technique Raymond Blot, créé au Centre National de Bretagne, Rennes, mars 1994.

570 BLŒDÉ, Myriam, *Les tombeaux de Josef Nadj*, coll. « Essais & Entretiens », éd. de l'Œil d'Or, Paris, 2006, p.8.

grenouilles desséchées, amas argileux en mouvement… le corps chez Josef Nadj surgit du tréfonds, et son geste se fait lutte de chaque instant, entre compression et dilatation. Ces corps « toujours mort[s], encore vivant[s] »[571] offrent une vision monstrueuse autant que chimérique de l'humain, résumant en une image furtive le parcours de toute une vie, de la naissance à la décomposition.

Woyzeck ou l'ébauche du vertige est l'une des rares adaptations d'un texte dramatique dans l'œuvre de Josef Nadj. Si lire est pour l'artiste (se confiant à Myriam Blœdé) « une manière de vivre, de se charger »[572], la parole n'est que peu vectrice de communication dans l'ensemble son œuvre. L'artiste s'emploie plutôt à la « [mettre] en défaut »[573], et *Woyzeck* ne fait pas figure d'exception.

Le drame de Georg Büchner part d'un fait divers, celui de l'assassinat à coups de couteaux de Johanna Christiania Woost le 2 juin 1821 dans une rue de Leipzig par son amant Johann Christian Woyzeck qui lui reprochait son infidélité. Cette donnée temporelle et factuelle concrète est une porte ouverte à Josef Nadj pour ancrer son adaptation dans sa propre réalité contemporaine. Comme le souligne Julie Gothuey, *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* est créé alors que Nadj est à Paris depuis les années 1980 et que sa région natale subit de profonds bouleversements géopolitiques :

> « J'ai la volonté de "secouer" le public, de répondre aux événements »[574]. Concerné, Nadj désire s'exprimer de façon critique face à l'actualité vécue par les peuples de sa région d'origine. […] le sentiment d'appartenance de Josef Nadj à une communauté et à un territoire résonne avec l'actualité.[575]

Derrière la forme chimérique aux frontières du grotesque, *Woyzeck* de Nadj s'ancre donc dans un contexte politique fort, allant « du fait divers [du XIXe siècle] aux guerres de Yougoslavie »[576] dans

---

571 Expression empruntée à MUROBUSHI, Kô, *Toujours mort, encore vivant*, chorégraphie *butô* Kô Murobushi, réalisation Richard Frank, coll. Ministère de la Culture – CNC Images de la culture, couleurs et noir et blanc, 50min, 2012, [en ligne]. In *Site Numéridanse*, France, [consulté le 16 juin 2020]. Disponible sur : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/toujours-mort-encore-vivant. Si chez Murobushi, un haut de crâne flottant à la surface de l'eau fait croire à un caillou (allant pour le spectateur de la matière minérale à la reconnaissance du vivant), chez Nadj le processus est inversé : le danseur visible glisse dans une momification progressive. Le vivant s'obscurcit peu à peu, comme cette « danse du corps obscur » qu'est le *butô*.

572 BLŒDÉ, Myriam, « Voyage en Woyzeck », *Cassandre*, n°34, avril-mai 2000, pp.42-43. Cet article est le fruit d'un entretien entre Myriam Blœdé et Josef Nadj, février 2000, non publié.

573 BLŒDÉ, Myriam, « Josef Nadj, dans la langue de *Woyzeck* », *Études Théâtrales*, « Théâtre et Danse. Un croisement moderne et contemporain », vol.1, éd. L'Harmattan, Louvain-la-Neuve, pp.177-181, [en ligne]. In *Site HAL, archives-ouvertes*, France, p.1, [consulté le 04 août 2020]. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01448916/document.

574 Cette citation est extraite d'un entretien de Julie Gothuey, Centre Chorégraphique National d'Orléans, 6 juin 2011. 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, pp.403-415, [en ligne]. In *Site HAL, archives-ouvertes*, France, [consulté le 29 mars 2016]. Disponible sur : https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01751270/document. Je remercie chaleureusement Julie Gothuey pour l'envoi de sa thèse avant son édition en ligne.

575 GOTHUEY, Julie, *« L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj (1987-2013), ibid.*, p.64.

les années 1990.[577] Le Woyzeck de Büchner, malmené, trompé, cobaye de son médecin, moqué de tous, rejoint le Woyzeck de Nadj, morcelé, au corps de poupée de chiffons rembourré, terreux, écorché, déshumanisé. Dans une sorte d'auberge, Josef Nadj fait la place à des corps que l'on voit peu, ceux des miséreux, des petites gens, des bossus, des difformes. Il se sert de l'aspect inachevé de l'œuvre de Georg Büchner[578] pour renforcer le caractère fragmenté de sa pièce, et quitter toute forme narrative, donnant la primauté au geste.

Si *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* a déjà fait l'objet d'une analyse poussée sous la plume de Julie Gothuey[579], il s'agira, sous le prisme du geste marionnettique, d'interroger ce spectacle de la façon suivante : dans la perspective de la marionnettisation du corps et dans la continuité de la question de l'aliénation que nous traversons, comment le geste de *Woyzeck* de Josef Nadj propose-t-il des corps aliénés, partagés entre vivant et mort ? Après une lecture du geste, je me pencherai sur les transformations physiques d'un corps momifié, pour ensuite analyser la récurrence de motifs dans ce geste décomposé. Enfin, il s'agira d'envisager la manière dont Josef Nadj sculpte des corps en mouvement.

*

Nous nous situons au milieu du spectacle, le spectateur a vu évoluer les différents personnages dans une scénographie assez proche d'une auberge. Alors que le Tambour-major a été habillé, reconnu comme tel par les autres personnages et hissé sur son cheval (ou plutôt assis sur un ballot de paille avec une hache plantée dedans pour orienter la tête de la monture), s'en suit un passage chorégraphique sur une musique au piano, dans lequel interviennent notamment Marie, Woyzeck, le Capitaine et le Docteur. Au centre de la scène se trouve une porte montée sur une table. À jardin, assis, Woyzeck (Josef Nadj vêtu d'un long manteau sale, d'un béret et le visage couvert d'argile), le Capitaine debout et à la tête encordée (habillé d'un imposant costume en tissu blanc, gonflant son corps), au fond-jardin le Tambour-major assis sur son ballot de paille de dos, au fond-cour Marie debout sur un tabouret dos au mur (vêtue d'une robe beige et le visage recouvert d'argile, les mains jointes sur le ventre). À cour sur un tabouret, est posée une

---

576 « Après l'indépendance de la Slovénie, de la Croatie (1991), de la Bosnie et de la Macédoine (1992), les nationalismes […] entrent dans une guerre […] de 1991 à 2001. L'établissement de la République Fédérale de Yougoslavie en 1994 amène une succession de conflits nationalistes menés par l'armée yougoslave, sous le commandement serbe qui refuse de reconnaître l'indépendance des pays voisins. La fin de la Yougoslavie n'a été actée qu'en 2003, et la Serbie n'a repris cette appellation qu'en 2011, après que le Monténégro et le Kosovo aient autoproclamé leur indépendance ». GOTHUEY, Julie, *« L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj (1987-2013)*, *op. cit.*, p.70.

577 « Du fait divers aux guerres de Yougoslavie : *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994), *ibid.*, pp.69-81.

578 Georg Büchner (1813-1837) laisse derrière lui *Woyzeck* inachevée, dont certains passages proposent plusieurs versions.

579 GOTHUEY, Julie, *« L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj (1987-2013), ibid.*, 432p.

masse d'argile ocre, d'où semble émerger un buste vaguement anthropomorphe, comme une sculpture encore à l'ébauche.

Alors que la porte est retirée de la table par deux autres acteurs, Woyzeck s'avance vers la table, genoux pliés, dos voûté, ischions tirant le corps vers le bas. Il pivote face public sans quitter le dessus de la table des yeux. Ses bras sont à angle droit, son bras gauche se relève et s'abaisse comme un pantin, main ouverte, doigts courbés. Au quatrième mouvement identique, le côté de la main frappe la table et glisse dessus en rabattant le bras vers le buste, donnant une impulsion à Woyzeck pour pivoter vers jardin sur son pied droit, jambe gauche levée à angle droit par le genou dans la même direction. Jambe ainsi en l'air, il ouvre et ferme la main devant le visage du Capitaine, pour l'appeler à le rejoindre. Woyzeck repose le pied au sol en tournant vers la table qu'il frappe à nouveau de la main et revient dans le même mouvement vers le Capitaine. Coude droit levé à angle droit, sa main pendante s'agite devant le Capitaine et l'appelle à nouveau. Il glisse son coude gauche sous son genou droit et son corps continue de tourner pour aller de nouveau vers la table. Il saute et se place devant celle-ci, dos au public. Pieds écartés en seconde position, genoux pliés, il balaye la table d'un geste net de ses mains (de la paille vole), et déploie ses bras, ouvrant et fermant les mains à plusieurs reprises.

Comme s'il s'agissait d'un signal, le Capitaine se met alors en mouvement à son tour. Poussant ses poings fermés vers le sol, il se jette à genoux à terre. Par de petits mouvements pressés, il s'avance sur ses genoux vers la table tandis que Woyzeck reproduit la même phrase que précédemment. Une musique au piano commence. Woyzeck achève son mouvement cette fois-ci en retombant vers jardin, genou droit fléchi largement ouvert en avant (comme une position "de garde" typique des arts martiaux), genou gauche presque au sol et suivant le mouvement, main gauche soutenant le coude droit, et poignet droit plié en arrière, paume vers le ciel, portant ou désignant quelque chose d'invisible. Pendant ce temps, le Capitaine continue de faire le tour de la table sur ses genoux, à mouvements rapides. Woyzeck est en avant-scène et face à la table, s'est retourné, avançant à petit pas vers cour, tandis que d'autres personnages font de grandes enjambées grotesques en fond de scène dans l'autre sens.

Woyzeck tombe à son tour à genoux à cour, dos au public. Il pivote vers jardin en croisant ses mains dans le dos, se relève en roulant des mains et des poignets devant lui, et s'arrête tête en avant, bras tendus en arrière, jambes écartées et genoux pliés. Puis la hanche droite, genou plié à angle droit, s'élance et fait tourner tout le corps sur lui-même pour un tour complet. Pendant ce temps, les deux autres personnages sautent et se jettent au sol à jardin, le Capitaine s'est assis en fond de scène. Jambes écartées, pieds ouverts et souvent un pied en demi-pointe, toujours le dos

légèrement voûté et la tête en avant, ainsi solidement campé, Woyzeck tourne ses bras, coudes joints devant lui.

Puis Woyzeck et un autre personnage se rencontrent à l'avant-centre de la scène : le deuxième saute sur le premier. L'accolade est ambiguë, amicale autant que violente, et la musique guillerette au piano et les sourires des interprètes participent à la confusion : Woyzeck l'empoigne des deux mains à la gorge et le fait basculer rapidement en arrière, l'autre se cabre, genoux pliés, sur pointes, dos jeté en arrière. Ce mouvement d'étranglement-bascule est répété deux fois avant que le duo (sans que Woyzeck ne lâche le cou de son partenaire), effectue quelques pas vers jardin (à reculons pour l'autre personnage). Woyzeck le laisse se détacher, ses mains restent suspendues dans le vide, doigts écartés, tandis que l'autre interprète continue de reculer avec ses mains dans la même position. Puis il lève son genou droit et, lui donnant une impulsion, repart pour un nouveau geste en direction du fond de scène. Woyzeck reste au premier plan, un autre personnage étant arrivé sur son côté gauche.

Nouvelle rencontre, nouvelle empoignade ambiguë : chacun s'élance vers l'autre et attrape avec sa main droite l'épaule droite de son partenaire[580]. Alors qu'ils sont ainsi reliés, leurs jambes n'ont pas bougé et sont en arrière, tendues sur demi-pointes. La pose joue avec l'équilibre. Tressautement puis ils fondent au sol, genoux pliés, sans se lâcher l'épaule. S'appuyant l'un sur l'autre, ils changent de place pour se mettre face à face sur les fesses. Ils agitent la main et la tête dans un tremblement mécanique, comme une salutation crispée de pantin. En fond de scène, le Capitaine étrangle un personnage.

Woyzeck se redresse d'un bond et surplombe son partenaire au sol. Celui-ci s'allonge en le regardant, crispé par la peur. Woyzeck écarte les bras et le désigne du doigt. Pendant ce temps à cour, Marie a avancé la porte, l'a placée sur la scène et passe au-travers elle. Le geste de Woyzeck quitte sa dynamique mécanique pour retrouver une lenteur fluide, hagarde, et fait quelques pas vers cour, tête en avant et ischions vers le sol. Il rejoint Marie qui a avancé vers le public et vient loger sa tête le long de sa joue. Les deux visages terreux regardent dans la même direction, Marie pose sa main gauche sur la joue droite de Woyzeck. Par ce geste tendre, ils tournent sur eux-mêmes et marchent dos au public vers la porte. Marie en repasse le seuil, Woyzeck commence par la suivre et se retourne : un des autres personnages est là et lui ferme doucement la porte

[580] « Du point de vue chronologique, c'est avec la lutte [gréco-romaine] que Nadj a commencé à appréhender le corps comme potentiel physique et peut-être même expressif. […] Cette notion-là, du collectif, du "faire ensemble", qui peut être rattachée à l'apprentissage de la lutte […], est également essentielle pour l'appréciation du théâtre de Josef Nadj. » BLŒDÉ, Myriam, *Les tombeaux de Josef Nadj*, *op. cit.*, p.46. C'est par le jeu de la lutte que Josef Nadj appréhende le mouvement et sa relation à l'autre, entre équilibre et opposition, stabilité et chute, jeu et manipulation. L'œuvre devient l'espace-temps de la nécessité de son engagement physique, parfois jusqu'à la mise en danger.

dessus. La tête de Woyzeck, apeuré et yeux écarquillés, dépasse de la porte quasi fermée, comme une tête décapitée. La violence de l'image de ces deux disparitions successives contraste avec la douceur presque amusante de la musique, et le grotesque comique des gestes. Woyzeck, confus et embêté, recule avec cette porte autour du cou, en se dandinant d'un pied sur l'autre, la main droite sortie en signe de protestation et d'interrogation.

Il se dégage, la porte se referme et le fait disparaître de notre vue. Aussitôt il ressort de derrière la porte et marche vers jardin : son visage est redevenu calme, son corps de nouveau arrondi vers l'avant. La porte a marqué une transition et a bouleversé la tenue du corps. Comme une nouvelle histoire, elle permet de tout recommencer. Woyzeck, mains ouvertes en avant, rejoint à jardin un groupe de personnages voûtés, attachés ensemble par une corde, et avançant en mêlée. Marie, vraisemblablement morte, est allongée sur le dos portée par la mêlée, regard ouvert et vide vers le public. Woyzeck tente de s'approcher d'elle, lui caresse la joue, mais en est rapidement écarté par un autre personnage qui l'emmène ailleurs.

Un des personnages de la mêlée fait glisser Marie à jardin face à lui en lui tenant la taille et essaye de la maintenir debout pour danser avec elle, sans succès : sa tête bascule en avant ou en arrière, rendant impossible sa station debout. L'ensemble est grotesque : tous attachés à la même corde, les personnages sont en ligne comme les figures automates d'un coucou. À jardin se trouvent Marie et un personnage qui essaye de la tenir debout ; au centre le Capitaine et un autre personnage qui se battent ; à cour Woyzeck qui est le seul complètement face public, pieds écartés en seconde position, genoux pliés et sourire grotesque à danser en soulevant haut le genou. Cette composition crée une drôle de farandole morbide et grotesque à la fois. Sous l'impulsion de Woyzeck et suivant la musique guillerette, le groupe ainsi relié par la corde avance ou recule, de quelques pas à chaque fois, vers jardin ou cour.

Puis Woyzeck prend une grande paire de ciseaux sur la table et coupe le lien qui le relie aux autres. Le groupe se délie. Marie est transportée par son partenaire en fond de scène. Les deux personnages qui se battaient s'arrêtent et se retrouvent dos à dos, toujours attachés. Woyzeck est face public, pieds en première position et bras gauche le long du corps, tenant fièrement en l'air les ciseaux. Il monte debout sur la table et coupe le lien entre les deux personnages encore attachés qui s'embrassent, joue contre joue.

Alors que Woyzeck descend de la table et marque une pause grotesque, main écartée en l'air comme pour monter au public sa bonne action, les deux autres personnages se mettent à danser comme des petits pantins en levant le genou gauche ensemble. La jambe est dirigée en avant puis en arrière, et le même geste est effectué de l'autre côté, sourire figé aux lèvres. Ils continuent cette

danse en se retournant pour aller vers le fond de scène et prennent successivement Marie – morte désormais – dans leurs bras pour danser avec elle.

Woyzeck, suivi d'un autre personnage, danse de son côté yeux fermés, dans un mouvement saccadé : une première impulsion lève le genou, une deuxième fait pivoter la hanche en ouverture et raidit les bras, puis l'ensemble se pose, et le mouvement est repris de l'autre côté, faisant avancer l'interprète. Les autres personnages continuent de faire tourner Marie, en se la passant de bras en bras, raide comme une poupée. Woyzeck et son partenaire s'allongent sur le dos sur la table. Tous les gestes semblent fonctionner par cercles à cet endroit de la pièce, jusqu'aux yeux de Marie qui roulent dans leurs orbites. Chacun interprète roule ou tourne sur lui-même pour démarrer un autre geste.

Woyzeck s'allonge sur le côté gauche sur la table, jambes repliées, en position fœtale. Marie est récupérée par le Capitaine à jardin qui la tient par le cou, faisant disparaître le visage de celle-ci sous la masse de son costume. Chaque nouveau geste démarre par un genou relevé. Comme un tableau vivant, le temps furtif d'une seconde, le groupe s'arrête en une pose sculpturale face public : Marie est à jardin, hanche gauche sortie, bras raides en angle droit ; le Capitaine est à genoux au centre et regarde Woyzeck ; le partenaire de Woyzeck est de profil à cour, sur pointes, genoux pliés et attend l'impulsion de Woyzeck ; enfin, à l'extrême cour se trouve Woyzeck sur pointes, genoux pliés. Il tourne sur lui, va au sol à genoux et se redresse en désignant son partenaire qui dodeline de la tête, le Capitaine ensuite, et Marie est soulevée comme un baluchon sur le dos d'un autre personnage. Woyzeck reprend son tournoiement de bras reliés par le coude, décrit précédemment. Les trois autres personnages font valser Marie jusqu'à ce que celle-ci, entraînée en arrière par le poids de sa tête, arrive à Woyzeck. Genoux pliés, bras pendant, elle se laisse tenir par le haut de son crâne sur sa poitrine. Woyzeck lui caresse les cheveux, mais aussi le cou où Marie a une cordelette attachée, comme une coupure.

Le Tambour-major s'est levé et avance à la table en tenant un tas de cordes, semblable à la silhouette d'un chat décomposé, qu'il caresse. Il jette la dépouille à Woyzeck qui s'en saisit. Le Tambour-major s'assoit à la table tandis que tous les autres personnages se regroupent au fond-cour et regardent, genoux pliés, bouches ouvertes, en direction de Woyzeck. Celui-ci est désormais en avant-jardin avec la dépouille.

Il la tient à la main, la secoue brièvement, ce qui secoue l'ensemble de son corps, puis la lance en direction des autres personnages, dans une diagonale qui traverse la scène. L'un s'en saisit, la fait tournoyer comme un bâton de majorette, et l'écrase sur la tête du Tambour-major. Le Capitaine l'attrape et la lance à un autre personnage qui, dégoûté, la rejette tout de suite à un autre qui la fait

glisser au sol entre ses jambes pour qu'elle atteigne un autre personnage qui lui relance. Le dernier enfin la relance à Woyzeck qui, comme un trophée de chasse, l'étale sur son genou. Nouveau jeu de lancés de la dépouille symbolique jusqu'au Tambour-major.

Le jeu se calme. Le Tambour-major à la table observe la dépouille, Woyzeck essoufflé s'est assis à jardin, un personnage est à quatre pattes dos au public, Marie est assise en fond de scène en hauteur comme une statue. Le Capitaine est debout. Il passe derrière le Tambour-major et récupère la dépouille : sous ses yeux, il commence à faire des nœuds avec cette représentation de la mort. Lentement, le Tambour-major écarte cette mort symbolique de sa main et s'en va de la table. La place est libre pour le Capitaine (au visage encordé lui aussi et couvert de terre, comme un mort-vivant).

Dans cette dernière séquence, le Capitaine plante un couteau dans le corps de la silhouette de cordes et mime de l'ouvrir en deux, traçant un sillon dans son ventre dans le sens de la longueur. En charognard affamé, il pose son couteau et se jette tête la première sur ces "boyaux" pour les dévorer à pleine bouche. En mangeant, il tire alors une corde (un boyau, une veine, un ver issu de la décomposition…) très long entre ses dents et se redresse[581]. Ainsi debout la corde dans la bouche, le Capitaine a la jubilation d'un ogre en plein festin.

Woyzeck à jardin le regarde et, penché en avant genoux pliés, tend ses mains aux doigts écartés vers lui. Lentement il s'approche et saisit, par le haut et le bas, cette corde, l'enlevant de la bouche et des mains du Capitaine. La musique s'arrête, le Capitaine débarrasse la table des restes de la dépouille tandis que, lentement, Woyzeck s'avance vers le public, tenant la corde tendue entre ses deux mains dans le silence. Poings serrés, peu rassuré, il tend la corde sur son crâne, ses mains tenant les extrémités de chaque côté de sa tête[582]. Rapprochant ses mains de son visage, il tire de plus en plus fort sur les deux côtés de la corde appuyée sur sa tête, jusqu'à loucher et grimacer. La corde ne casse pas, mais le corps de Woyzeck, raide, vacille sur le côté gauche et tombe au centre de la scène.

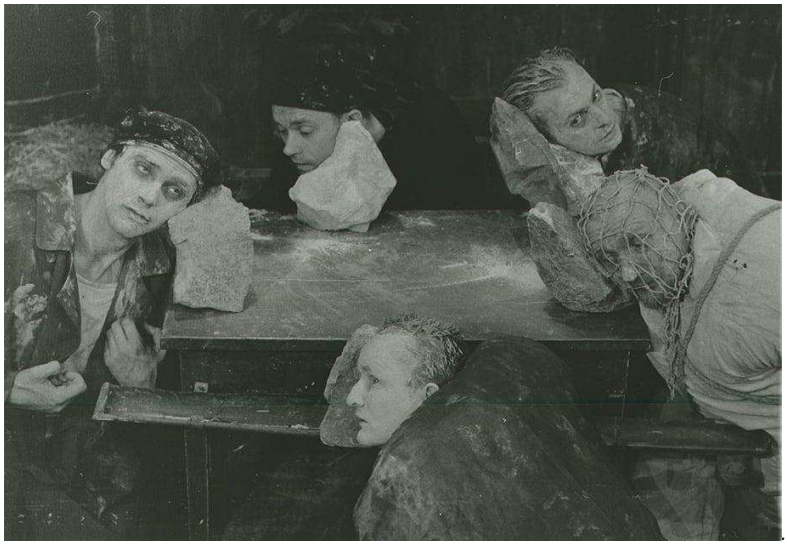
*

[581] Cette image morbide du ver que l'on tire du corps, ou du corps éventré que l'on dépèce, trouve un écho fort dans le corpus via PSEUDONYMO et CFB451, *L'Orée des visages*. La décomposition du corps est constatée et devient tour à tour curiosité, aliment… dans un moment où le personnage peut être en écho à sa propre décomposition.

[582] On retrouve ici le motif du bâton apparu au début du spectacle : un bâton (de Polichinelle, de majorette, de Gendarme…) était tenu par Josef Nadj et, à la force des poignets et de la stabilité de sa tête, était brisé suivant le même processus que nous observons ici avec la corde, rompant le rythme de la chorégraphie pour ouvrir une autre séquence.

Une transformation physique comme renforçateur du geste marionnettique

La première chose qui saute aux yeux dans cet extrait est la transformation physique des interprètes, que Julie Gothuey qualifie d'hypertrophie[583] : les costumes sont matelassés, amples, et les peaux sont recouvertes d'argile. S'ils continuent de proposer des silhouettes anthropomorphes vivantes, ces costumes en transforment les contours. *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* de Josef Nadj propose donc la vision de corps entravés par des costumes différents pour chaque interprète avec, non pas une gamme de personnages (Nadj souhaite se détacher du mimétisme et de la narration)[584] mais des archétypes relativement marionnettiques et sculpturaux. Par exemple, Marie, au visage terreux et à la robe en tissu, ressemble à une poupée de chiffon (déjà morte avec la cordelette qui lui entoure le cou) ; Woyzeck a aussi le visage terreux et paraît en guenilles de mendiant, il se rapproche de la sculpture animée ; le Capitaine oscille entre un monstre et un quasi-culbuto habillé de coussins rembourrés, et a la tête recouverte d'un filet de cordes (renvoyant à l'image d'un pendu, ou bien aux décisions multiples de pendaisons…).



ill. n°17 : NADJ, Josef, *Woyzeck*, création 1994. © Lajos Somlosi.

Plus que des personnages, c'est un « style » au sens labanien du terme[585], composé à partir de la personnalité de chaque interprète, que met en corps Nadj, dans « une totale empathie avec le corps de l'autre »[586] comme le souligne Laurence Louppe à propos de Laban. Le costume ainsi

583 GOTHUEY, Julie, *« L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj (1987-2013), op. cit.*, p.73.
584 *Ibid.*, pp.72-73.
585 « Chacun de nous, dit Laban, a un "style" dans la façon de s'articuler à l'environnement ou aux autres. Les gestes de la vie quotidienne, le traitement de l'espace de proximité laissent apparaître des options de "qualité" qui ne constituent pas notre rapport au monde mais qui, chose plus importante peut-être, l'irisent. » LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, coll. « La pensée du mouvement », éd. Contredanse, Bruxelles, (1997, 2000, 2004) 2016, p.127.
586 *Ibid.*, p.129. Dans la théorie de l'effort labanienne, les quatre facteurs (poids, flux, espace, temps) partent d'ailleurs de l'interprète lui-même : ils ne viennent pas d'une autorité extérieure.

marionnettique oriente l'expression du geste et en transforme l'énergie, par des transferts de poids, des contacts (souvent impossibles) entre danseurs, et des perceptions biaisées.

Ces corps sont limités dans leurs gestes par la contrainte du costume qui est elle-même renforcée par un espace très contenant – l'auberge – encombré de quantité d'objets et de matériaux. Josef Nadj compose donc son geste à partir de corps resserrés, de corps piégés dans leur condition. La métaphore de la marionnette prenant soudain vie n'est pas bien loin, coincée dans le matériau qui la compose. La porte, quant à elle, détachée du mur et modulable, offre un espace d'ouverture possible tout en canalisant l'espace d'exploration : la chorégraphie de Nadj en fait donc un lieu de passages et de transformations pour ces corps morts-vivants, car chaque passage à travers elle est l'objet d'une disparition d'un personnage ou d'une renaissance pour lancer une nouvelle phrase gestuelle.

Comme le souligne si justement Julie Gothuey :

> Au lieu de mettre en œuvre des actions productives logiques au regard de la biomécanique, l'énergie des corps sert ici à pallier les déficits de l'objet par des gestes inattendus et inadaptés. Pour autant, ces stratégies corporelles complexes s'avèrent inefficaces. La prouesse associée au ratage confère aux tableaux une dimension extraordinaire et burlesque qui contourne tout *pathos*. Dans cette esthétique de l'échec, malgré la distance permise par l'humour, la tragédie est incontournable.[587]

Se déploie donc, par ce geste oppressé par le costume qui a pour conséquences un ratage clownesque, une dramaturgie de l'oppression dont la poupée de chiffon serait une métaphore de la vie et ses échecs. Ces corps ainsi transformés par Josef Nadj sont momifiés : couverts de tissus comme des linceuls, salis par la terre comme à peine exhumés, quasi matérialisations du chat de Schrödinger[588], ni vivant, ni tout à fait mort. Ils sont coincés dans l'espace-temps de la fable.

Ces personnages archétypaux ainsi costumés deviennent les métaphores de corps marqués par les couches de la vie, portant sur eux à même la peau ses chocs, ses bosses, ses craquelures. Fait de fragments inachevés[589], le texte de Büchner résonne sur ces corps cassés[590]. Ces corps en

---

[587] GOTHUEY, Julie, *« L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj (1987-2013), op. cit.*

[588] Père de la mécanique quantique, Erwin Schrödinger imagine en 1935 une expérience (jamais réalisée, demeurée au stade de pensée) afin de mettre en évidence certaines lacunes dans ce champ disciplinaire. La mécanique quantique envisage le monde microscopique selon des probabilités uniquement, or à l'échelle macroscopique, l'indéterminisme lui semblait plus difficile à envisager. L'expérience placerait donc un chat à l'intérieur d'une boîte close avec un flacon de poison, un peu de matière radioactive et un compteur Geiger (pour mesurer les ions). Dès la première désintégration d'un noyau radioactif, le compteur réagit et ouvre par un mécanisme le flacon qui se libère et tue le chat. L'événement microscopique vient tuer le corps macroscopique. Il y a 50% de chances que l'expérience échoue. On ne peut donc dire si le chat est vivant ou mort.

[589] JOURDHEUIL, Jean et BESSON, Jean-Louis (coord.), « Cycle Georg Büchner : *Woyzeck* », 2007, publié le 14 avril 2013, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 04 août 2020]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/cycle-georg-buchner-woyzeck.

[590] Cet aspect inachevé de la pièce proposant tout autant un retour en arrière ou un pas de côté à la temporalité du spectacle trouve un fort écho dans *La Classe morte* de Tadeusz Kantor (1975) mais aussi dans *May B* de Maguy Marin (1981) : le geste et le sens dramaturgiques sont déconstruits et fonctionnent par fragments, en rupture avec une supposée linéarité du temps et des actions. Pourtant, comme il le précise lui-même, Nadj ne rencontre que très

fragments deviennent les objets pauvres dont parlait Kantor[591] : abandonnés, usés, laissés là, représentants d'un temps suspendu dont personne n'a que faire.

Le geste décomposé, et la récurrence de motifs

Le deuxième élément qui attire mon attention dans cet extrait est la construction du geste chorégraphique suivant un principe de décomposition, soutenu par la récurrence de motifs ou de phrases chorégraphiques.

Le geste peut se faire très mimique et élargi, reprenant certains mouvements du clown triste, avec des gestes outrés. Des éléments dans la posture comme les pieds écartés, les yeux écarquillés ou les mains tendues en avant renforcent cette idée. Le geste est décomposé car appuyé dans l'espace. Le corps tonifié insiste sur le geste et le rend plus présent. Ces touches confèrent à ce passage chorégraphique à la fois un grotesque tragique, et un décalage aux frontières de l'absurde, parfois proche d'un Polichinelle, dont le personnage de Woyzeck est probablement l'exemple le plus probant.

Ensuite, on observe que certains gestes sont réguliers : leur reprise crée un effet mécanique proche du pantin dont il a déjà été question. Certains gestes peuvent être qualifiés d'élémentaires et sont présents dans le texte d'origine de Büchner, rappelant la survie et les besoins essentiels du corps sur lesquels il faudrait se concentrer : manger, marcher, s'assoir, porter,… dont le Capitaine et sa charogne pour dîner semblent l'illustration la plus parlante.

D'autres gestes moins illustratifs sont effectués en boucle comme marcher sur ses genoux, courber le dos, frapper de la main, s'attraper, tourner autour de la table… Myriam Blœdé souligne :

> Toute une économie du corps et de l'espace, économie de l'inconfort et de la dépense, où le geste le plus simple, l'activité la plus élémentaire fait appel à des stratégies complexes, à une folie d'ingéniosité, d'agilité, de souplesse et d'équilibre.[592]

---

tardivement l'œuvre de Kantor, peu de temps avant la mort de ce dernier : les échos entre eux ont longtemps été inconscients. Voir NADJ, Josef, et PLASSAD, Didier, *Conférence Josef Nadj, le temps des témoins*, dans le cadre des *30 ans de l'Institut International de la Marionnette (1981-2011)*, couleurs, 1h50, Centre de Documentation de l'Institut International de la Marionnette, Festival Mondial des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, 21 septembre 2011.

[591] « Un objet misérable, PAUVRE, incapable de servir dans la vie, bon à jeter aux ordures./ Débarrassé de sa fonction vitale, protectrice,/ nu, désintéressé, artistique !/ Appelant la pitié et L'ÉMOTION !/ C'est un objet complètement différent de l'autre ». KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, trad. polonais Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, éd. Actes Sud-Papiers, Arles, (1986) 1990, p.19. Voir également MATTÉOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, coll. « Le Spectaculaire », éd. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, 254p. Et MATTÉOLI, Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues*, n°4, édité le 1er janvier 2007, [en ligne]. In *Site Journals open edition*, France, [consulté le 08 août 2020.]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/imagesrevues/125.

[592] BLŒDÉ, Myriam, « Josef Nadj, dans la langue de *Woyzeck* », *op. cit.*, p.179.

Enfin, pour cette attention portée aux gestes décomposés, c'est la notion de vertige, présente dès le sous-titre de la pièce (*Woyzeck ou l'ébauche du vertige*) qui retient mon attention. Ce vertige est marqué d'abord sur scène par les chaises : aucune n'a les pieds à la même hauteur, souvent les pieds avant ou arrière sont plus courts. De même, la table, les tabourets servent souvent à placer des interprètes en hauteur. La bascule et la chute semblent menacer à tout moment.

Ce vertige naît aussi d'une absence de stabilité du centre de gravité des corps. Si les pieds sont souvent plantés au sol, les genoux sont quant à eux la plupart du temps pliés (en particulier chez Woyzeck, comme relevé dans la description de geste), en référence aux gens de condition modeste présents dans la pièce de Büchner, ceux forcés de se plier à la contrainte, et de courber l'échine. Les hommes de la pièce (dont le Capitaine et Woyzeck) effectuent ensemble une farandole grotesque et se déplacent souvent en cercle autour de la table : ces gestes en cercle continu pourraient alors être envisagés comme la métaphore des soumis, des avilis, que l'autorité fait tourner en rond.

Pour le vertige, Marie est à l'évidence l'exemple le plus parlant : dans cet extrait, rares sont les moments où elle touche terre. Soit elle est en hauteur sur un tabouret telle une figure christique dominant l'assemblée, soit elle est allongée sur le dos et une mêlée la soutient comme le corps d'une victime-martyre portée par la foule, soit elle valse de bras en bras sans parvenir à se tenir seule debout, sa tête l'emportant souvent vers une chute évitée de justesse. Marie, déjà morte comme le suggèrent son maquillage argileux, les cernes noirs de celle qui a déjà vu la mort, et la cordelette autour du cou (marque du couteau égorgeur), est présentée en figure transitoire au seuil entre les vivants et les morts, comme un contre-exemple à ne pas suivre, une poupée-effigie, un modèle du destin de l'Homme. Comme le souligne de nouveau Julie Gothuey à propos du meurtre de Marie (que l'on peut qualifier d'impulsif et peu réfléchi) : « l'absurdité de l'histoire repose sur sa répétition, l'engrenage implacable qui la caractérise et sa fatalité »[593].

Du corps dansant à la sculpture en mouvement : des corps en gravats

Enfin, le troisième et dernier point que je souhaiterais aborder dans l'analyse de cet extrait de *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* de Josef Nadj à travers le prisme de la marionnettisation du corps, est la manière dont le chorégraphe propose des sculptures en mouvement, et remodèle ainsi les corps vivants.

[593] GOTHUEY, Julie, *« L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj (1987-2013), op. cit.*, p.76.

ill. n°18 : NADJ, Josef, *Woyzeck*, création 1994. © Lajos Somlosi

Je remarque que souvent le geste est arrêté dans son élan, par une chute, un regard, ou une partie du corps stoppée dans son déploiement. Des micro-pauses parsèment l'ensemble des gestes (particulièrement ceux de Woyzeck et Marie), créant un mouvement hachuré, sculptant le temps d'une seconde le geste dans l'espace. Ainsi, l'attention du spectateur est davantage orientée sur le tracé du contour de la silhouette de l'interprète (et ce qu'elle peut raconter) plutôt que sur une fluidité virtuose du mouvement. Le corps devient dès lors de plus en plus figural et se rapproche du matériau. Dans l'*Histoire naturelle*, Pline l'Ancien dit :

> En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière de la lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcit au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher.[594]

En rebond des paroles de Pline, comme le soulignent Marie Garré Nicoară et Julie Postel, « le terme de "figure" articule donc dès l'origine le paradoxe d'une présence matérielle liée [à] une forme d'absence »[595]. En ce sens, les personnages des danseurs de *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* ne sont que l'ombre d'eux-mêmes, une ébauche comme le précise le sous-titre, une esquisse telle qu'on la voit à cour par la silhouette argileuse installée sur scène. Leur geste arrêté est saisi dans son instant comme une ombre qui ne prendra jamais tout à fait corps.

---

[594] PLINE, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151 et 15. Cité in GARRÉ NICOARĂ, Marie et POSTEL, Julie, Cycle « "Figurez-vous !" – Donner figure, défigurer, se figurer », séminaire #1, Maison de la recherche, Université d'Artois, Arras, 14 mai 2019.

[595] GARRÉ NICOARĂ, Marie et POSTEL, Julie, « "Figurez-vous !" – Donner figure, défigurer, se figurer », « Document de travail, introduction », non publié, 14 mai 2019. Je remercie chaleureusement Julie Postel pour le partage de ce travail en cours d'élaboration.

Paradoxalement, découle de ce geste arrêté un corps habile dans cette contrainte sculpturale, un corps marionnettisé dans une contrainte souvent répétitive et enfermante. Les gestes réguliers que nous avons parcourus précédemment créent la vision de corps dont les vies sont dominées par la violence, saisis sous les coups de celle-ci. N'oublions pas que cette adaptation de Josef Nadj s'appuie sur un contexte de violence militaire et revendique une dénonciation des totalitarismes, pointant du doigt les forces armées qui malmènent les peuples, de la torture à l'exécution. Comme un cri silencieux, le geste arrêté ainsi sculpté dans l'air témoigne de cette violence sourde et presque invisible depuis l'Europe de l'Ouest.

Face à l'absurdité du monde belliqueux, Nadj choisit de s'appuyer sur le thème de l'aliénation déjà présent dans l'œuvre de Büchner. Le *Woyzeck* d'origine est écrit en partie à partir du rapport psychiatrique du Woyzeck réel au moment de sa condamnation, consulté par Büchner[596]. Les aliénés sont ceux que la société (par les violences, la misère, la guerre) a rendu fous. Dans la chorégraphie de Josef Nadj, ils s'agitent drôlement plutôt que d'agir face à l'absurdité du monde : « Même quand leur action semble viser un but, du reste, les comiques, fréquemment, s'agitent plus qu'ils n'agissent […] »[597]. Sur les pas de Buster Keaton ou Marceau, leur cheval de bataille est le geste du rire : grotesque, pieds écartés, genoux pliés, bras ouverts, souriant à des situations incongrues (comme lors d'étranglements ou de bagarres)…, le plaisir du jeu, quoiqu'il arrive, domine la terreur du monde. Le monde que dénonce Nadj, celui des guerres de Yougoslavie, semble se répéter indéfiniment et frapper les mêmes populations : la meilleure arme possible pour maintenir son libre arbitre semble la folie du rire.

Enfin, ces gestes ainsi arrêtés proposent, dans leur sculpture, des corps en gravats, notamment à travers celui de Woyzeck dansé par Josef Nadj. Comme le souligne Julie Gothuey :

> Comme l'œuvre inachevée de Büchner, l'histoire en cours dans la région d'origine de Josef Nadj se déroule par étapes successives, conflit après conflit, tel un palimpseste de traumatismes qui ne laisse pas aux populations le temps de se reconstruire. Au moment de la création de *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* (1994), la complexité du personnage principal et la décrépitude de son univers font écho à l'effondrement d'une partie de la culture de Nadj : si le vertige saisit Woyzeck, on peut imaginer qu'il en va de même pour son interprète, marqué par le déséquilibre de l'histoire de sa région. Ce n'est sans doute pas anodin si Nadj s'est réservé le rôle-titre.[598]

Le contexte politique de guerre réduit les villes en gravats dont ces corps dansants abîmés deviennent la métaphore. Dans cette séquence et spécifiquement pour la chorégraphie de Woyzeck qu'effectue Nadj, c'est essentiellement l'impulsion des hanches qui initie le mouvement tandis que la pliure des genoux stabilise l'ensemble : le centre de gravité de Josef Nadj se retrouve

---

[596] JOURDHEUIL, Jean et BESSON, Jean-Louis (coord.), « Cycle Georg Büchner : *Woyzeck* », *op. cit.*
[597] KRAL, Petr, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, coll. « Ramsay Poches Cinéma », éd. Ramsay, Paris, (1984) 2007, p.224.
[598] GOTHUEY, Julie, *« L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj (1987-2013), op. cit.*, p.79.

souvent assez bas, ce qui constitue une donnée assez caractéristique de sa danse et que l'on retrouve dans plusieurs spectacles. Cette posture crée la vision d'un corps effondré et, Nadj étant assez grand et larges d'épaules, cet effondrement propose un corps en ruines, un amoncellement de gravats dont il faudrait chercher en permanence à s'extraire. Marie quant à elle n'est que ruines d'elle-même, dépossédée de son geste et de sa propre autonomie. Terreuse, livide, son corps est déjà en décomposition. Enfin, la métaphore du chat mort[599], cette charogne que l'on se jette, cette mort que l'on répand ou que l'on se passe de main en main, matérialise avec forces les corps ensevelis sous les gravats des conflits armés.

En conclusion de cette analyse de l'extrait de *Woyzeck ou l'ébauche du vertige* de Josef Nadj, l'actualité sinistre de la Yougoslavie au moment de la création du spectacle vient trouver son écho dans un geste chorégraphique sculptural. Sans pour autant faire de sa lecture personnelle du *Woyzeck* de Büchner une pièce ouvertement contestataire, Nadj appelle, par la douce absurdité de sa chorégraphie, les spectateurs à la vigilance face aux violences du monde qui tiraillent et meurtrissent les identités, jusqu'à la folie.

La marionnette fonctionne sur le geste chorégraphique de Josef Nadj comme une sorte d'ascèse : elle aide à aiguiller le geste tant pour sa réalisation (créer un geste imitant le pantin) que sur un plan plus spirituel et intellectuel (que raconte ce geste de corps marionnettisé sur les guerres de Yougoslavie, leurs violences et leurs absurdités ?). Artiste pluridisciplinaire, Josef Nadj pratique déjà ces rapports ascétiques avec d'autres arts, comme en témoignent ses liens étroits avec la photographie[600], les arts plastiques avec Miquel Barceló[601], ou la peinture et la lumière auprès d'Alexandre Hollan[602]. Il s'agit pour lui de focaliser « la concentration sur deux motifs et deux motifs seulement »[603]. *L'autre motif*, le deuxième art convoqué devient, comme le corps, une matière à créer, et aide à concevoir un geste chorégraphique complet, envisageant les silences, les

599 Un motif récurrent à d'autres pièces de Josef Nadj comme *Mnémosyne* par exemple.
600 NADJ, Josef, *Mnémosyne*, projet photographique et performatif, créé dans le cadre de la Biennale de la danse, Musée des Beaux-arts, Lyon, 22 septembre 2018.
601 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.
602 HOLLAN, Alexandre, *De la ligne à la couleur*, exposition, galerie La Forest Divonne, Paris, 3 mars-30 avril 2016. « La plupart du temps, je ne vois pas l'arbre qui est devant moi. Tout en le regardant, je suis pris par mille idées d'arbres, qui tournent dans ma tête. Je reste, en attendant qu'elles se calment… Alors je remarque peut-être un petit mouvement, presque rien, qui indique un sens. Je lui fais confiance, car je ressens qu'il ne vient pas du bavardage de tout à l'heure, ni d'une projection émotionnelle. Ce mouvement naissant s'arrête et repart si je reste très libre et calme. Un rythme apparaît et lui apporte un peu de force. Cette vie continue à circuler. J'appelle ce mouvement : sensation. » *Idem.*
603 BLŒDÉ, Myriam, *Les tombeaux de Josef Nadj*, *op. cit.*, p.7.

invisibles, les forces et les formes souterraines qui le composent, « autrement dit des *vies silencieuses* [sic], traduction littérale de l'expression qui, en hongrois, signifie "nature morte" »[604].

***Crowd*, Gisèle Vienne (2017)**

Le doute. Semé sur le temps qui s'écoule. Sur nos perceptions. Sur le réel. Gisèle Vienne crée un trouble chaque fois réinventé dans ses créations, qu'elles soient scéniques ou plastiques. Déstabilisante, l'œuvre de Gisèle Vienne joue avec nos certitudes, allant des poupées en scène aux corps désincarnés des danseurs. Pluridisciplinaire, Gisèle Vienne est autant formée à la musique qu'à la danse, diplômée de l'ESNAM[605], plasticienne et scénographe[606]… Depuis le début des années 2000, son œuvre s'étend sur plus d'une quinzaine de pièces et une vingtaine d'expositions[607].

Pour aborder la question de l'aliénation, dans la perspective du deuxième niveau de la marionnettisation du corps (allant vers une meilleure connaissance de soi pour l'interprète), mon analyse se focalisera sur *Crowd*[608]. Ce spectacle réunit quinze jeunes danseurs sur une scène recouverte de terre et de quelques détritus, sur un fond de scène opaque et infini qui s'étend dans la nuit. Le groupe est réuni pour une *rave party*, « dans un désir d'exaltation des sentiments, autour d'un intérêt partagé pour un genre musical, la techno »[609]. En poursuivant la recherche de Gisèle Vienne sur « un espace subjectif, une entrée dans la réalité psychique d'un personnage »[610], *Crowd*, par le geste ralenti d'un collectif de corps, nous plonge dans une expérience hallucinogène : soit le spectateur a accès, par ces corps, à la vision du participant de la *rave* sous substances ; soit lui-même éprouve l'hallucination en regardant le spectacle.

---

604 BLŒDÉ, Myriam, *Les tombeaux de Josef Nadj*, *op. cit.*

605 École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette.

606 Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, pp.143-169.

607 VIENNE, Gisèle, site officiel de Gisèle Vienne, [en ligne]. In *Site G-V*, France, [consulté le 17 mars 2013]. Disponible sur : https://www.g-v.fr/fr/.

608 VIENNE, Gisèle, *Crowd*, conception, chorégraphie, scénographie Gisèle Vienne, assistée par Anja Röttgerkamp et Nuria Guiu Sagarra, lumières Patrick Riou, dramaturgie Gisèle Vienne et Dennis Cooper, musique Underground Resistance, KTL, Vapour Space, DJ Rolando, Drexciya, The Martian, Choice, Jeff Mills, Peter Rehberg, Manuel Göttsching, Sun Electric, Global Communication, costumes Gisèle Vienne et Camille Queval en collaboration avec les interprètes, créé au Maillon – Théâtre de Strasbourg – scène européenne, présentée avec Pôle-Sud CNDC, Strasbourg, 9 novembre 2017.

609 VIENNE, Gisèle, présentation de *Crowd*, propos recueillis par David Sanson pour le Festival d'Automne à Paris, 2017, [en ligne]. In *Site Gisèle Vienne*, France, [consulté le 30 novembre 2018]. Disponible sur : https://www.g-v.fr/fr/shows/crowd/.

610 DACHEUX, Margot, *Gisèle Vienne, la scène du fantasme. Expression du fantasme dans* I apologize *(2004),* Une belle enfant blonde *(2005),* Kindertotenlieder *(2007),* Jerk *(2008), et* This is how you will disappear *(2010)*, Mémoire de Master2, sous la direction de Cécile Schenck, Études Théâtrales, Université Paris3 Sorbonne Nouvelle, soutenu le 17 juin 2013, introduction, p.6.

Par quels chemins le geste ralenti, proche du *slow motion*, interprété par le collectif de danseurs dans *Crowd* interroge-t-il la participation et les perceptions de l'individu face au monde ? J'essaierai d'envisager dans un premier temps la présence particulière de ce collectif dans la perspective de la fête, plus particulièrement la *rave paty*, et la façon dont l'aliénation ralentit les participants. Ensuite, je me focaliserai sur la conception du geste à partir du relâché, créant une illusion de tension. Enfin, je me pencherai sur le résultat de ce geste : la création d'une hyper-présence de l'interprète.

*

Crowd débute dans le noir, sur fond de musique électronique. Lentement, la musique se fait et dévoile un espace scénique recouvert de terre (évoquant un champ en jachère, un terrain vague…) parsemé de détritus. C'est une ligne d'horizon dans la nuit qui s'offre à la vue du spectateur, qui ne peut cerner la profondeur de la scène, plongée dans l'obscurité.

Émerge au ralenti une silhouette qui marche vers cour, de trois-quarts dos au public, vêtue d'un k-way à capuche et d'un sac à dos multicolores, tout droit sorti des codes vestimentaires des années 1990. Tête légèrement penchée en avant alors que la lumière se fait, le danseur décompose le geste de la marche. Ceci dit, ce ne sont pas seulement les pieds qui semblent atteints par cette extrême lenteur : l'ensemble du corps suit harmonieusement le rythme initié par la marche. La démarche, déjà, contraste avec la rapidité festive de la musique, plaçant le corps et le son sur deux plans parallèles, faisant du corps en mouvement une figure nébuleuse à peine visible, comme un souvenir ou une hallucination. La jeune fille (dont on aperçoit les cheveux longs et les chaussures pailletées à mesure que la lumière se fait) boit dans une canette de soda qu'elle tient à la main, sans rupture rythmique.

Un danseur masculin entre à son tour, encapuchonné aussi et vêtu de noir, avec un jeans troué et une chaîne à la taille. Tête légèrement inclinée en avant[611], il porte sa main droite aux lèvres et fume. Son corps suit le rythme de la jeune fille, tandis que le spectateur, avide, traque la différence rythmique avec la cigarette qui se consume et sa fumée.

Un groupe de trois filles arrivent, toutes en k-way, jeans et avec un sac à dos. Elles se parlent, se sourient, s'enlacent au ralenti, canettes à la main. Les inclinaisons de la tête et regards au sol accompagnant les rires suggèrent un état euphorique, sous substances. Chaque geste, jusqu'à l'abaissement de la main le long du corps, la disparition d'un sourire ou la reprise de la marche se

[611] La tête légèrement penchée en avant, coupant la connexion avec le regard sans pour autant voiler le visage, est un geste récurrent chez Gisèle Vienne, que l'on retrouve dans plusieurs de ses chorégraphiques, y compris dans ses expositions ou photographies de mannequins.

fait de manière synchrone avec les autres, non pas qu'elles fassent le même mouvement, mais chacune est imprégnée du rythme collectif dans son propre mouvement.

Deux garçons, marchant côte à côte, arrivent également en fond de scène. Quel que soit l'endroit d'où chacun entre, tous semblent rejoindre d'un même mouvement le centre de la scène. Parmi le groupe des trois filles, la plus grande tient la plus petite par le cou et lui sourit. De sa main gauche, elle lui fait boire dans sa canette tout en marchant. La plus petite rit, et la boisson coule par terre. Les deux inclinent légèrement le buste en avant sous l'impulsion du rire. Lentement, la plus petite s'essuie le visage de la main droite tandis que l'autre lui lâche le cou et prend du recul pour la regarder, puis enlace sa tête de sa main droite, la tire vers elle et embrasse ses cheveux. Elles continuent de marcher.

La plus grande tourne sur son axe vers le fond de scène, continue de marcher à reculons, et observe ceux qui arrivent. L'autre se détache d'elle et relève ses cheveux sur sa tête. La plus grande se retourne et lui attrape le bras gauche par sa main droite. Elle se retourne et toutes deux vont dans la direction des deux garçons qui sont maintenant à leur hauteur.

À cour, aux trois-quarts de dos, arrive une nouvelle fille vêtue d'un k-way jaune, en short très court. Bras levés en l'air, tendu en avant, cette danseuse avance lentement en direction du reste du groupe pour les accueillir avec enthousiasme. Le groupe s'étoffe de plus en plus. Dans la masse, des personnalités se dégagent comme la fille en jaune, celle au crâne rasé, le garçon isolé, le groupe d'amis…

Au centre de la scène, dans la pénombre, se tient la fille blonde au k-way coloré. Bras le long du corps, elle attend, sa canette à la main. Derrière elle à jardin, deux garçons continuent de marcher et de rire. À cour, les deux filles avec lesquelles elle est arrivée tournent le dos au public, se tiennent par le bras et se regardent, rient, l'une met la capuche sur la tête de l'autre… elles partagent ensemble un moment de complicité. Très lentement, la fille au k-way se penche en avant pour déposer sa canette au sol.

Alors que la musique change et se fait moins percussive, plus électro, la répartition des danseurs commencent à dessiner l'espace, deux groupes se forment, laissant un peu de vide au centre de la scène. Un claquement de mains régulier investit la musique, tous s'arrêtent : presque tous sont de dos, ou de profil, dans la posture d'une marche arrêtée, sans exagération, simplement saisie dans son mouvement, comme mis sur "pause". On sent ici l'influence cinématographique de Gisèle Vienne dans ce geste pétrifié.

À jardin, seul un garçon vêtu de jeans continue d'avancer et trace une diagonale allant du fond-jardin à l'avant-cour. Cette manière de traiter le geste cible l'attention du spectateur sur un danseur unique et son geste, créant un effet de zoom ou de caméra subjective, comme si nous voyions la scène à travers ses yeux et qu'il avait la sensation d'être le seul à bouger : le spectateur partage son hallucination et bascule dans sa tête. Alors que la musique évolue vers un son plus lunaire et qu'aucun des autres danseurs ne s'est remis en mouvement, le geste du garçon se fait plus lent, orientant l'attention du spectateur sur les moindres détails tels que reboutonner sa veste, mettre les mains dans les poches, ou bien traquant les émotions sur son visage. Une intimité se crée entre ce garçon et la salle. Il paraît d'un coup seul dans un terrain vague rempli de mannequins dans des poses arrêtées. Il erre parmi les autres danseurs, buvant sa bouteille d'eau, tirant sur son tee-shirt. Les autres se remettent doucement en mouvement, dans une interaction joyeuse et souvent tactile.

Se rapprochant les uns des autres, des groupes se forment, parfois en cercle, et commencent à danser. La danse, sollicitant beaucoup les genoux et les hanches, est une danse de boîte de nuit ou de soirées, plaçant les participants très proches les uns des autres. Compacté, le mouvement a peu de place pour se déployer et la danse est la plupart du temps sur place.

Alors que le groupe qui danse s'écarte progressivement vers cour, au centre de la scène une femme dépose ses affaires au sol et les regarde, tandis qu'une autre, en k-way vert et un sac en plastique à la main, vient d'arriver derrière elle. Marchant et caressant ses cheveux, la première se retourne et voit que la seconde la dévisage. Pendant ce temps, les danses du groupe peuvent se faire lascives et sensuelles. Une danseuse est portée de bras en bras, d'autres tombent au sol et rient. Certains gestes sont ambigus, entre la violence, la sensualité et la camaraderie.

Tout le groupe s'est réuni au centre pour danser. En avant-scène, un garçon encapuchonné de noir en pousse un autre avec une veste verte. Au ralenti, il est projeté vers les spectateurs. La fille qui avait retiré son manteau s'interpose. Si toute cette séquence se fait sur la même lenteur initiale, la violence du geste est perceptible et, de manière synchrone, impacte le geste des autres danseurs, comme si, au cours de leur danse festive, ils recevaient tous un coup à la poitrine accompagnée d'un léger écartement des bras en ondulation.

Certains se retournent et regardent tout en continuant de danser. Les deux garçons se font face, la fille au milieu. De sa main droite, celui vêtu de noir pousse de nouveau le deuxième qui rebascule en arrière. Nouvelle onde de choc dans le groupe. La fille au centre a son buste qui part en arrière, bras au-dessus de sa tête, puis elle revient en place. Elle place sa main dans le dos du garçon en vert. Celui-ci pousse de la main le garçon en noir. Troisième onde de choc dans le

groupe. Dans un même mouvement, la fille tire en arrière le garçon en vert par sa veste. Elle lui parle à l'oreille comme pour le calmer : le reste du groupe s'est retourné et a repris sa danse.

Tandis que la bagarre s'est dissipée et que le groupe s'est de nouveau réuni en danse collective, tous s'arrêtent de nouveau, cette fois-ci dans une posture suggérant la danse à l'arrêt dans un rire ou une chanson, bras levés, genoux pliés, hanche sur le côté. La lumière se baisse, créant un contre-jour sur les corps. Atteignant l'obscurité totale, la scène est accompagnée d'une musique rappelant des sirènes de détresse. Puis la lumière revient progressivement, éclairant tantôt dans la diagonale partant du fond jardin, tantôt par l'avant-scène, créant des silhouettes plutôt blafardes. Aux sirènes de détresse se superpose une tonalité similaire à un battement de cœur. De plus en plus forte, cette tonalité prend le pas sur les sirènes et se transforme en musique techno.

Sur un son électro proche du robot, tous se remettent à danser avec le sourire. Ils suivent le rythme de la musique : à chaque percussion, ils s'arrêtent. Les enchaînements sont donc plus rapides que jusqu'alors, mais marqués par des temps de pause, entre le *voguing* et le jeu pour enfants. Dans cette ambiance ludique, il s'agit pour chaque danseur de faire le déplacement le plus grand possible, changeant sa posture au plus vite, en l'espace d'à peine une seconde avant la prochaine pause : demi-tour, buste tendu, genoux pliés, bras levés, tête en avant… sans pour autant reprendre les gestes de robot que Gisèle Vienne utilisait dans *Showroomdummies*, il s'agit malgré tout de s'amuser à suivre le rythme imposé par la musique, créant une saccade dans la dynamique du corps.

Au fur et à mesure que la musique accélère, l'enchaînement des pauses s'intensifie, créant un effet stroboscopique sur le geste du groupe, chacun dansant à sa manière.

Alors que la musique se vide de ses sons pour n'être plus que percussive avec une voix superposée, le geste reste le même mais entre chaque pause, l'arrêt est remplacé par un mouvement fluide et ralenti en continu. La pause devient donc un marqueur décisif au geste, une accélération. On a l'impression d'une envolée collective de bustes, de bras, de têtes à chaque pause, secouant le corps. Puis tous s'arrêtent en même temps.

Trois stades donc sont repérables dans ce passage : un geste au ralenti ; un deuxième proche du robot, animant le corps à chaque pulsation ; un troisième où le fluide et le relâché emplissent les transitions entre chaque pause impulsée.

*

L'aliénation du collectif

Crowd de Gisèle Vienne étonne d'abord par le contexte dramaturgique de la *rave party* et le travail collectif sur le geste qu'il propose. La *rave party*, durant laquelle se croisent des participants venus danser ou vivre des expériences hallucinogènes autour de la musique électronique, soulève le concept de la fête : comment la fête interroge-t-elle notre place dans le groupe et notre adhésion à celui-ci ? Si le groupe est envisagé comme un dispositif[612], par la fête peut-il aliéner ses membres en modifiant leur représentation et leur perception ? Si le théâtre est envisagé comme une cérémonie entre représentation et festivité, la scène de *Crowd* expose une fête avec des danseurs, que les spectateurs célèbrent aussi par leur participation.

La fête est une machine selon Fabien Vallos[613] dans le sens où elle est un système fermé avec ses codes, ses participants, ses rites. Archaïque, elle alimente les codes sociaux et prend ses participants dans ses rouages depuis l'aube de l'humanité. Dans *Crowd*, se trouvent quelques rites de la fête tels que la nourriture et la boisson (principalement des fruits tels que des bananes, des bouteilles d'eau et des canettes de soda ou d'alcool), la rencontre et la discussion, la diversité du groupe, la danse et notamment la ronde, la musique, l'espace extérieur.

Le choix du ralenti presque permanent dans le traitement du geste chorégraphique propose par son observation une participation à l'expérience psychédélique de la *rave*, une fête que les participants (spectateurs et danseurs) partagent comme un rêve collectif, les projetant dans un espace-temps décuplant les sensations du corps, troublant la perception de l'espace, diluant le rapport rationnel et pragmatique au temps. Le ralenti crée un rythme collectif qui amène la danse rituelle, proche de la transe. Comme le précise Gisèle Vienne :

> Ce groupe s'exalte à travers une pièce dont la structure et certains comportements évoquent de nombreux rituels. Face à ce grand huit émotionnel, les spectateurs peuvent également être dans un rapport très physique et très sensible à la pièce.[614]

---

[612] « J'appelle dispositif tout ce qui a d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même… » AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. ital. Martin Rueff, éd. Payot et Rivages, Dijon, 2007, 50p., 4e de couverture.

[613] VALLOS, Fabien, *Théorie de la fête : festivité, inopérativité et désœuvrement*, thèse de doctorat, sous la direction de Georges Molinié, ED5 « Concepts et langages », Université Paris IV – Sorbonne, Paris, soutenue le 28 juin 2010, p.212, [en ligne]. In *Site Academia*, [consulté le 19 février 2020]. Disponible sur : https://www.academia.edu/23202787/Th%C3%A9orie_de_la_f%C3%AAte_festivit%C3%A9_inop%C3%A9rativit%C3%A9_d%C3%A9s%C5%93uvrement_2010.

[614] VIENNE, Gisèle, présentation de *Crowd*, propos recueillis par David Sanson, *op. cit.*

Le rapport au sacré, transmis par la dimension collective, est donc bien présent. Il provoque, chez l'interprète comme chez le spectateur la sensation d'un corps qui s'abandonne à sa conscience, pour rejoindre l'énergie portée par le groupe.

Or, Gisèle Vienne s'est inspirée de la dramaturgie du *Sacre du printemps*,

> qui est en réalité une structure qui ressemble à beaucoup de rituels qu'on peut voir en Indonésie, en Éthiopie, à Haïti, donc il s'agit là presque d'une structure de rituel que l'on peut retrouver à travers le monde, une structure de rituel archaïque.[615]

Les danseurs sont donc rassemblés pour « un rituel des temps modernes »[616], la *rave*. La pièce interroge alors ce qu'est la place essentielle de la fête dans la société. Dans une société occidentale où l'abandon a peu de place, la fête et notamment la *rave*, fait figure d'espace collectif cathartique « marginalisé »[617] où le « lâcher-prise »[618] est possible. Le collectif devient ainsi le médium permettant l'accès à « une forme de quête de soi »[619], à la recherche de ses sentiments intimes et de ses émotions (la violence, l'extase, la sensualité, la solitude…). Et effectivement, en regardant la chorégraphie de *Crowd*, le spectateur peut être autant happé par les mouvements de masse que par des individualités tout à fait singulières, remettant « le corps au centre de la pensée »[620]. Il s'agit alors de reconsidérer comme essentielle à l'humanité « une dépense improductive »[621] comme le souligne Gisèle Vienne en s'appuyant sur Georges Bataille[622], « qui a si peu sa place dans une société capitaliste »[623], afin de se rappeler :

> [qu']il est essentiel pour les hommes de détruire cette servilité à laquelle ils sont tenus du fait qu'ils ont édifié leur monde, le monde humain, monde auquel je tiens, d'où je tiens la vie, mais qui tout de même porte avec lui une sorte de charge, quelque chose d'infiniment pesant, qui se retrouve dans toutes nos angoisses, et qui doit être levée, d'une certaine façon[624].

Ressentir profondément des sensations hors du commun rend vivant et permet de sortir l'individu d'une servilité stérilisante. « Une dissolution de soi qui est une quête essentielle »[625]. Il

---

615 GESBERT, Olivia, « Gisèle Vienne danse avec la foule », entretien avec Gisèle Vienne, *La Grande table*, 29 novembre 2019, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 29 janvier 2020]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/gisele-vienne-danse-avec-la-foule.
616 *Idem*.
617 *Idem*.
618 *Idem*.
619 *Idem*.
620 *Idem*.
621 *Idem*.
622 BATAILLE, Georges, « La notion de dépense », revue *La Critique sociale*, n°7, janvier 1933, [en ligne]. In *Site Palimpsestes*, France, [consulté le 14 août 2020]. Disponible sur : http://palimpsestes.fr/textes_philo/bataille/La-Part-Maudite.pdf.
623 GESBERT, Olivia, « Gisèle Vienne danse avec la foule », *op. cit.*
624 BATAILLE, Georges, « La pratique de la joie devant la mort », LABARTHE, André, S., *Nuits magnétiques*, France Culture, 1997, in GARBIT, Philippe, « Nuits magnétiques – Georges Bataille à perte de vue : l'impossible et le cinéma », *Les Nuit de France Culture*, 19 mai 2019, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 14 août 2020]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/nuits-magnetiques-georges-bataille-a-perte-de-vue-limpossible-et-le-cinema-1ere-diffusion-10111997.
625 GESBERT, Olivia, « Gisèle Vienne danse avec la foule », *op. cit.*

s'agit alors dans *Crowd* de s'aliéner jusqu'à la folie, jusqu'au bord de la mort, pour dépasser cette servilité.

Cette quête de soi dont parle Gisèle Vienne rejoint donc le deuxième niveau de marionnettisation du corps : par le geste artificialisé du ralenti, l'interprète s'attache aux moindres détails de ses mouvements et de ses sensations. Ainsi entièrement disponible, détaché du *logos*, l'interprète sort de sa logique habituelle et contrôlée de mouvement pour rejoindre le geste du collectif. Pour créer une expérience visuelle allant jusqu'à la sensorialité partagée par les acteurs et les spectateurs, nous entrons tous dans cette expérience hallucinogène, reconstruisant non pas tout à fait la fête en elle-même, mais la communion que la fête procure, et la sensation d'un corps hors-temps, hors-corps, qu'elle induit dès lors que la plongée dans la fête est immersive, entière.

Le corps devient alors marionnettique dans cette traversée chorégraphique par l'abandon à lui-même. Détaché de la conscience, le geste prend part au rituel collectif, faisant émerger « une chorégraphie de manipulateurs »[626] : ainsi tous abandonnés au groupe, les danseurs sont dépendants du rythme des uns et des autres, s'écoutent, s'attendent, s'observent. Chacun manipule le ralenti de l'autre, rejoignant le principe d'« espionnabilité »[627] de Fabien Vallos.

Je me suis heurtée cependant à la difficulté d'effectuer une description de geste pour ce spectacle car les danseurs sont nombreux, et s'ils avancent au même rythme, aucun ne fait la même chose. Gisèle Vienne a en ce sens travaillé le focus sur le rythme et une illusion de répétition (d'un corps qui ferait du sur place) et d'aliénation par le ralenti, tout en ménageant une place privilégiée à la personnalité de chaque interprète, créant ainsi des individualités. Elle précise :

> L'écriture de cette pièce rappelle le travail de mixage en musique, il s'agit là d'un mixage de narrations, comme si vous aviez quinze pistes musicales dont vous moduliez les volumes respectifs, composition qui laisse également au spectateur une part déterminante dans la manière dont il va voir et traverser la pièce.[628]

Paradoxalement, je note que les corps sont quant à eux muets : le spectateur n'entend ni souffle, ni bruit de pas, ni parole, ni rire. Le geste se fait dans le silence absolu de son propre corps, happé par la musique électronique ambiante de la fête. Ce principe met une distance flagrante, tel un écran, entre les spectateurs et le rassemblement sur la scène : par le traitement du

---

[626] GARROUSTE, Jeanne, *Quand l'inanimé entre dans la danse. Ou l'émergence de duos paradoxaux*, Mémoire de Master, sous la direction de Julie Sermon, Arts du Spectacle, Université Lumière Lyon2, Lyon, 2012, p.27.

[627] Si la fête est une pratique qui crée un agir social, Fabien Vallos définit alors le concept d'espionnabilité comme une pratique de l'observation dans le groupe pour reconnaître et être reconnu : « Le festif est un mode d'appréhension sémiotique. […] L'expérience de la festivité permet de se constituer en "espion", c'est-à-dire construire des modèles sémiotiques et gnoséologiques afin d'appréhender ce que nous nommons les régimes d'*intensité* [sic] ». VALLOS, Fabien, *Théorie de la fête : festivité, inopérativité et désœuvrement*, chap.2 « La fête et le concept d'espionnabilité », *op. cit.*, pp.85-86.

[628] VIENNE, Gisèle, présentation de *Crowd*, propos recueillis par David Sanson, *op. cit.*

son se crée une « épaisseur sonore »[629] qui plonge les gestes au ralenti dans la dimension du rêve, de l'inaccessible, comme filtré par un voile invisible, mettant en crise pour le spectateur toute réalité tangible de ce qui se passe en scène. Le corps n'a plus de réalité ni sonore ni mouvante telle que nous la connaissons dans notre quotidien : petit à petit, le vivant et le concret du réel s'éloignent, une bulle se forme autour de la scène et dans laquelle le spectateur est inclus, perdant progressivement conscience de sa propre corporéité.

Or, la musique est l'un des éléments principaux de la recherche de Gisèle Vienne, comme en témoignent ses collaborations avec Peter Rehberg et Stephen O'Malley depuis le début des années 2000[630]. Dans l'univers de Gisèle Vienne, la musique est pratiquement un personnage à part entière, une marionnette[631], et influe considérablement à la fois sur l'esprit du spectateur et sur les corps en scène. Trop forte, présente sans interruption ou presque, la musique se fait entendre. *Crowd* ne fait pas figure d'exception mais bien d'exemple-clef pour cerner cet aspect particulier du travail de Gisèle Vienne, dont on retrouve le bruit et la répétition comme appartenant au vocabulaire sonore de Gisèle Vienne[632], présent dans d'autres pièces-paysages telles que *This is how you will disappear*[633] ou *Kindertotenlieder*[634] par exemple. Comme relevé dans la description de geste, la musique de *Crowd* paraît en décalage absolu avec les gestes en scène : très forte, rapide, rythmée et percussive, la musique électronique que le spectateur entend le plonge dans l'univers de la *rave* ou de la boîte de nuit. À l'inverse, le geste est d'une grande lenteur, décomposé et fluide. Pour autant, ce contraste fonctionne : c'est parce que la musique est trop forte, trop présente, trop puissante, que les corps sont aliénés, dévorés par elle, comme anesthésiés. Frédéric Lebas qualifie l'expérience sonore, et notamment les hauts volumes, comme une expérience haptique : le corps ressent, éprouve de manière très concrète ces « vibrations […], selon des capteurs disséminés sur les articulations, les tendons et les muscles »[635]. Plongés dans cet univers englobant, la musique à pleine puissance fait office de paysage et donne du relief à la

---

[629] DACHEUX, Margot, *Gisèle Vienne, la scène du fantasme*, « Une musique qui se fait matière », *op. cit.*, p.33.
[630] *Ibid.*, p.28.
[631] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, pp.143-169.
[632] DACHEUX, Margot, *Gisèle Vienne, la scène du fantasme*, « Une musique qui se fait matière », *ibid.*, p.29.
[633] VIENNE, Gisèle, *This is how you will disappear*, concept, mise en scène, chorégraphie, scénographie Gisèle Vienne, musique Stephen O'Malley et Peter Rehberg, textes Dennis Cooper, lumières Patrick Riou, sculpture de brume Fujiko Nakaya, vidéo Shiro Takatani, costumes José Enrique Oña Selfa, fauconnier Les Ailes de l'Urga Patrice Potier, Simon Potier et Marital Vernier, reconstitution des arbres La Licorne Verte Hervé Mayon, Ô Bois Fleuri, les ateliers de Grenoble François Cuny, maquillages et coiffures Rebecca Flores, son Carl Faia, créé au Festival d'Avignon, le 9 juillet 2010.
[634] VIENNE, Gisèle, *Kindertotenlieder*, concept Gisèle Vienne, texte et dramaturgie Dennis Cooper, trad. américain Laurence Viallet, musique KTL (Stephen O'Malley, Peter Rehberg), Sunn O))) et Boris, lumières Patrick Riou, robots Alexandre Vienne, poupées Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak, Gisèle Vienne, assistés de Manuel Majastre, coiffure poupées Yury Smirnov, masques Max Kössler, maquillage Rebecca Flores, créé au Festival Antipodes, Le Quartz – scène nationale, Brest, 28 février 2007.
[635] LEBAS, Frédéric, « Essai sur le son : dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique », *Sociétés, revue des Sciences humaines et sociales*, n°90, 2005, pp.99-108, [en ligne]. In *Site Cairn*, France, [consulté le 13 août 2020]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-societes-2005-4-page-99.htm.

scène : le spectateur, ainsi absorbé par la musique qui vient de toutes parts, vit à son tour une expérience physique concrète, proche de la transe cathartique.

Le relâché ou l'illusion d'une tension

Le geste chorégraphique dans *Crowd* est donc au ralenti. Si l'effet premier pour le spectateur est celui d'une grande tension et d'un effort important fournis par les danseurs pour exercer ce geste, Gisèle Vienne s'en amuse et contourne :

> des fois on me dit : « Oh làlà, ils doivent être crevés ! » Enfin… ils le sont parce qu'ils traversent quelque chose, mais ils ne sont pas crevés parce qu'ils sont dans une maîtrise…[636]

Lors de notre entretien, mais également à la lecture du compte-rendu du stage[637] que Gisèle Vienne a effectué auprès des étudiants de l'ESNAM[638], j'apprends que, pour réaliser ce geste, le travail s'est d'emblée orienté vers l'ouverture de chaque interprète au relâché et à la disponibilité de son corps :

> au cœur du travail de *Crowd*, c'est le lâcher-prise, l'abandon. C'est le travail sur un mouvement extrêmement sensible. Par exemple dans les ralentis, on n'est pas dans une maîtrise du ralenti : on est dans un travail d'ancrage dans le sol, un travail global au corps.[639]

Fondant ses exercices sur des mouvements de fasciathérapie[640] et de méditation, Gisèle Vienne conduit les interprètes vers la recherche d'une circulation dans leur corps, dans un rapport au sol, à l'espace aux autres très connecté. Si l'influence des gestes hip-hop est visible pour Gisèle Vienne dans la chorégraphie de la fête que proposent les danseurs de *Crowd*, elle considère que le geste est construit dans une toute autre direction :

> on aborde ces mouvements de manière opposée à la danse hip-hop. Dans le hip-hop, on est souvent dans un rapport de contrôle et de maîtrise absolue, alors que dans *Crowd*, c'est exactement le contraire qui est travaillé.[641]

Ainsi, il s'agit de rechercher un geste virtuose dans le relâché, et non dans une démonstration de la maîtrise. Pour cela, l'improvisation garde une place centrale même si la pièce est très écrite (par

---

[636] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.165.

[637] VIENNE, Gisèle, *Stage à destination de la 11e promotion de l'ESNAM*, coord. avec Kerstin Daley-Baradel et Jonathan Capdevielle, École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, 18-20 décembre 2017 et 16-27 avril 2018, notamment « La routine du relâchement » p.14. Un « Compte-rendu de scribe » a été établi par Marta Pereira (10e promotion) à la demande du Pôle Recherche et Documentation de l'Institut International de la Marionnette. Ce compte-rendu, consultable sur demande, relate notamment des exercices proposés par Gisèle Vienne aux étudiants de l'ESNAM. Je remercie très chaleureusement Marta Pereira et Raphaèle Fleury – Directrice de la recherche et de l'innovation, titulaire de la chaire ICiMa, de m'avoir envoyé, presque immédiatement, ce compte-rendu en exclusivité.

[638] École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières.

[639] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.164.

[640] Considérant tous les éléments du corps connectés et interdépendants, la fasciathérapie travaille de manière manuelle à la prise de conscience de ce réseau, dans la recherche d'un équilibre somato-psychique. Voir notamment *Site Fascia France*, [consulté le 16 décembre 2019]. Disponible sur : https://fasciafrance.fr.

[641] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.164.

un scénario, une histoire pour chaque personnage, des déplacements…), permettant à chaque danseur d'être libre pour élaborer son geste sans défocaliser son énergie sur le résultat attendu pour la vision d'ensemble du chorégraphique. L'improvisation ne crée alors pas de tension :

> À un moment donné, quand on arrive à avoir ce travail global du corps, ce lâcher-prise et cette grande présence, on arrive à avoir cette qualité de ralenti qui est donc le contraire, absolu, d'un ralenti maîtrisé. C'est un ralenti de lâcher-prise qui altère complètement la sensibilité : en fait, c'est extrêmement agréable de bouger comme ça *(rires)* ![642]

Plonger les danseurs dans le ralenti permet « d'être dans le réel, d'être dans le présent »[643] et de créer la vision de la danse transcendante propre aux expériences de musique électronique durant les *raves*.

Par l'usage du ralenti et un abandon quasi-total des danseurs à eux-mêmes pour constituer la lenteur psychédélique du groupe, *Crowd* fait alors subir une distorsion au temps, que Gisèle Vienne définit ainsi :

> on est complètement dans le rapport au temps qu'on pourrait avoir chez Proust, avec ces superpositions temporelles et cette perception […] complète du présent avec toutes les strates qu'il y a dans le présent… C'est cette perception subjective du temps qu'on essaye de déployer dans *Crowd*.[644]

Déjà à propos de *This his how you will disappear*, Margot Dacheux précisait : « En utilisant une forme de ralenti cinématographique, Gisèle Vienne retire toute illusion d'un écoulement naturel du temps »[645]. Avec *Crowd*, le ralenti monte d'un cran dans la composition du geste, assumé pour toute la durée de la pièce ou presque, créant « des images superficiellement réalistes »[646] soit ne donnant qu'une illusion de réalisme, peu durable dans l'expérience. En ce sens, le pouvoir est redonné à la perception du spectateur : c'est celle-ci qui détermine et module toute transformation sur la scène, choisissant de s'attarder des minutes, des heures, sur la décomposition du geste d'une interprète, ou au contraire de laisser son regard ricocher sur chaque danseur en suivant le rythme effréné de la musique électronique.

> Ces jeux rythmiques [contenus dans les différents gestes du spectacle] provoquent une sensation très forte de distorsion temporelle. Ces distorsions sont très dynamiques et, en même temps, étirent le temps, permettant de regarder les personnes et situations à la loupe et de disséquer les détails de leurs actions. Différentes temporalités se superposent, à travers les mouvements même, mais aussi dans leur rapport à la musique et à la lumière, dont le rapport au temps diffère presque constamment.[647]

La musique répétitive et le geste ralenti en contraste nous font sortir de la perception commune du temps : rapidement, nous perdons pied quant au temps qui passe, à la durée du spectacle, à la

---

[642] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.165.
[643] GESBERT, Olivia, « Gisèle Vienne danse avec la foule », *op. cit.*
[644] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019, Annexe, p.168.
[645] DACHEUX, Margot, *Gisèle Vienne, la scène du fantasme*, « Une musique qui se fait matière », *op. cit.*, p.41.
[646] ARNHEIM, Rudolf, *Le cinéma est un art*, « La marche en arrière », trad. angl. Françoise Pinel, éd. L'Arche, Paris, 1989, p.118.
[647] VIENNE, Gisèle, présentation de *Crowd*, propos recueillis par David Sanson, *op. cit.*

finitude possible des actions. Tout (musique, geste, décor) semblent s'étirer à l'infini, débarrassant notre perception du temps dans une linéarité fictive, pour le faire basculer en une boucle interminable.

L'hyper-présence[648]

Enfin en dernier point, je souhaite m'attarder sur ce terme d'« hyper-présence » utilisé par Gisèle Vienne durant notre entretien. Le relâché du danseur, défait de toute tension et omniprésence de la conscience et lui permettant une grande disponibilité, conduit à un vide relatif du danseur en scène[649], tel que nous avons pu l'envisager à travers le travail de Kaori Ito. Néanmoins, ce vide ne conduit cependant pas à une destruction du sujet : au contraire, l'abandon du contrôle de soi au profit de la conscience du collectif conduit l'interprète à travailler cette forme d'hyper-présence dont parle Gisèle Vienne. Il s'agit d'une illusion de dépossession au profit du groupe mais qui conduit en fait l'individu, notamment le danseur, à reprendre possession de lui-même, en conduisant à « une quête de soi »[650].

Comme le dit Gisèle Vienne, le geste de *Crowd* ne se place pas spécialement du côté de l'imitation, mais puise plutôt dans les ressources intimes de chaque interprète :

> *Crowd* a un potentiel formel très riche […] à travers la stylisation multiple des mouvements et leur montage. Cette stylisation n'est pas une imitation de ces mouvements retouchés, mais une interprétation très intime motivée par les émotions et les intentions qui peuvent animer les interprètes, leur écoute et leur grande réception de ce qui se déploie autour d'eux. J'opère également des subdivisions, à certains moments les danseurs vont être dans un même type de stylisation, une langue commune, à d'autres, ils seront dans un type de gestuelle différent. Cela crée des vibrations rythmiques et musicales très riches, qui génèrent une légère altération de la perception, qui n'est pas sans rappeler un sentiment hallucinatoire ou hypnotisant tout en produisant du sens.[651]

À ce titre donc, Gisèle Vienne rejoint le travail analytique de Bernard Vouilloux[652] sur la figure qui, reprenant l'un des sens qu'elle a acquis notamment à la Renaissance, « culmine dans le trompe-l'œil »[653] : c'est la modification des perceptions et le doute immiscé dans la lecture que le spectateur peut faire de la situation qui est mise en avant.

---

648 « On est dans une hyper-présence, très sensible. À travers les mouvements et la manière dont la pièce est composée, il y a effectivement une perception du temps qui peut être troublée […]. Je pense que c'est sensiblement perceptible parce que, visiblement, c'est très physique chez les spectateurs aussi, on partage ! Et, qu'on le formule ou pas, je me dis que, là, c'est vraiment le corps qui parle au corps ». Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.167.

649 Fabien Vallos précise : « la fête est vide : la fête est vide comme le sont les « machines ». En revanche, […] le festif formalise un fonctionnement […] nommé « espionnabilité » et dont l'enjeu est de guetter les zones d'intensité et de concentration ». VALLOS, Fabien, *Théorie de la fête : festivité, inopérativité et désœuvrement*, p.146.

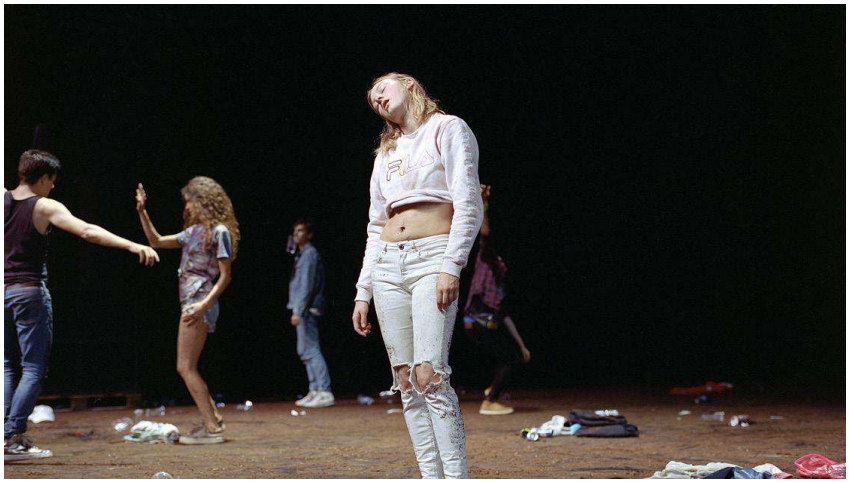
650 GESBERT, Olivia, « Gisèle Vienne danse avec la foule », *op. cit.*

651 VIENNE, Gisèle, présentation de *Crowd*, propos recueillis par David Sanson, *op. cit.*

652 Bernard Vouilloux fait partie des références qui accompagnent Gisèle Vienne, Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe n°X, pp.143-169.

653 VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant*, *op. cit.*, p.66.

Le corps est ainsi complètement remodelé par le travail gestuel de Gisèle Vienne : si nous voyons bien des danseurs anthropomorphes et vivants, le rythme qui les traverse et les met en mouvement fait de leurs corps une image, une entité figurale à la marge de l'enveloppe vivante initiale. Ni pantin, ni mannequin, ni film, et pourtant un peu de tout cela à la fois. Que voit-on ? Une vidéo au ralenti dont la matérialité de l'écran nous serait cachée ? Un automate hyperréaliste en mouvement ? Le rythme quotidien est exclu du corps biologique. Alors, le corps dansant exposé sur la scène de *Crowd* est refaçonné, aliéné à une autre régularité, et érigé en passeur, soit « en figure rhétorique »[654] puisque Gisèle Vienne parle elle-même de « texte », « langue », « parole », « narration »[655], entre des forces supérieures et les spectateurs. Ces figures dansantes offrent donc une double vision, un double sens quasi pascalien : « Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir. / Chiffre à double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché »[656]. L'espace et le temps infinis[657] sont ainsi contenus et matérialisés par le geste au ralenti des danseurs de *Crowd*.



ill. n°19 : VIENNE, Gisèle, *Crowd*, création 2017. © *Estelle Hanania.*

Dans notre analyse sur la marionnettisation du corps et son geste mécanique, l'aliénation trouve donc l'un de ses points d'ancrage dans le relâché, tel que le définit Ushio Amagatsu[658], mais aussi tel qu'on le retrouve dans le travail de Gisèle Vienne. Effectivement, dans *Crowd*, le spectateur est face à une danse au ralenti qui peut donner l'impression d'une tension permanente traversant le corps et plaçant l'interprète dans un effort intense sans répit, alors que le processus se situe en sens inverse. La qualité de geste que les danseurs de Gisèle Vienne ont atteint est donc

654 VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant*, *op. cit.*
655 VIENNE, Gisèle, présentation de *Crowd*, propos recueillis par David Sanson, *op. cit.*
656 PASCAL, Blaise, *Pensées*, texte établi, annoté, présenté par Philippe Sellier, coll. « Garnier Classiques », éd. Bordas, Paris, (1670) 1991, p.275. Cité in VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant*, *ibid.*, p.67.
657 Bernard Vouilloux s'appuie à cet endroit sur Descartes qui « « confirme » philosophiquement l'intuition perspectiviste d'un espace infini, VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant*, *ibid.* p.67.
658 AMAGATSU, Ushio, *Des rivages d'enfance au butō de Sankai Juku*, propos recueillis par Kyoko Iwaki, trad. japonaise Anne Regaud-Wildenstein, éd. Actes Sud, Arles, 2013, pp.102-103.

inhérente au travail indispensable de ce relâché et à l'absence, autant que faire se peu, de tensions dans le corps. Il pourrait là y avoir un paradoxe à envisager l'aliénation dans le relâché. Pourtant, comme l'indique Ushio Amagatsu, le relâché demande au contraire une disponibilité intense de la part du danseur :

> […] l'homme se trouve d'abord, fondamentalement, dans un état de relâchement. Son corps est constitué de telle sorte que, s'il se décide ensuite à faire le moindre mouvement, il ne pourra ni avancer ni reculer s'il ne relâche pas au préalable ses articulations. Pourtant, dans la danse, on considère le plus souvent le procédé du "relâchement", de la détente, comme quelque chose qui est en retrait par rapport à la tension qu'on doit parfaitement maîtriser. On considère donc la tension comme l'élément principal et le relâchement comme un élément subordonné.
>
> Cependant, je tiens à prendre le contre-pied de cette vision générale de la danse. C'est la tension qui se situe en retrait par rapport au relâchement. Si l'on observe les choses de ce point de vue, on peut également penser que la position couchée du petit enfant qui s'abandonne à la pesanteur peut aussi être appelée "danse". Assurément on ne parle pas d'un corps qui danse au sens où on l'entendait jusqu'à maintenant. Néanmoins, il me plaît de penser que la définition de la danse implique également la notion de corps passif, qui se meut selon l'autre.[659]

Du relâchement, donc, conscientisé par la marionnettisation du corps de deuxième niveau, peut naître le geste dès lors qu'on y soit attentifs, en s'éloignant considérablement d'un apprentissage du corps par la crispation et la contrainte.

En conclusion, l'aliénation s'est manifestée de plusieurs façons dans le geste chorégraphique des pièces que nous avons étudiées. Avec *Pinocchio (live)* d'Alice Laloy, il s'agissait de se focaliser sur les secousses des corps des enfants exécutées en ronde, qui cherchent à sortir l'enfant du corps-pantin. *Pinoccho (live)* constitue un premier type d'aliénation, celui de l'éducation uniformisante conduisant à l'appropriation du corps par la danse. Le geste chez Alice Laloy amène une désobjectivation de soi, un retour au vivant : relativement cathartique, il est travaillé pour sortir l'interprète du mécanique éducatif, social, institutionnel, pour retrouver le singulier nié par l'aliénation. De cet enfant grimé, nous passons à l'adulte avili et transformé (voire monstruosé) dans *Woyzeck* de Josef Nadj, un corps enfermé dans un comique gestuel grotesque fonctionnant en ascèse. Enfin *Crowd* de Gisèle Vienne a rendu le costume du pantin inutile dans le processus de marionnettisation, portant l'aliénation dans la transe du collectif. J'ai envisagé la décomposition du geste comme un combat contre l'accélération du monde par une aliénation consentie : la fête.

Dans le geste mécanique tel qu'on le repère dans la marionnettisation du corps de deuxième niveau, ce n'est finalement pas tant une manipulation du dessus (muant les corps par une instance divine) qui est en jeu, qu'une manipulation interne, qui conduit à une mise en scène

[659] AMAGATSU, Ushio, *Des rivages d'enfance au butô de Sankai Juku*, *op. cit.*

de l'aliénation. En effet, si l'aliénation peut se rapporter au divin, au religieux, à une manipulation du sujet par un être suprême, dès lors que l'on prend appui sur la marionnette, ce n'est pas tant l'absolu qui est à l'exercice que ce qui appartient en propre aux Hommes. L'aliénation avec *Woyzeck* par exemple est aussi sociale et économique. La marionnettisation du corps n'est pas ici une métaphore mais permet de concrétiser sur et dans le corps l'aliénation qui le parcourt, le traverse et le domine. On voit comment, par le motif de la répétition et de l'aliénation, le danseur est animé, muté, exilé par son geste, et la manière dont il résonne à l'intérieur de lui et comment il s'inscrit dans la chair, les muscles, les os.

Ce qui aliène l'homme est donc avant tout lui-même. La marionnettisation permet à l'individu de constater sa propre finitude, afin de nommer, révéler, voire neutraliser l'aliénation contenue en lui, ce que nous avons pu voir avec *Pinocchio (live)*. Cela fait de l'aliénation un objet intérieur, mental, intégré à l'individu, qui n'est pas toujours conscientisé et dont la marionnettisation du corps se fait la représentation extérieure. La marionnettisation du corps de deuxième niveau conduit à la conscience – pour l'interprète comme pour le spectateur – de l'aliénation contenue dans l'individu. Par l'illusion consentie qu'amène la marionnette, la marionnettisation du corps révèle ici les ressorts de l'illusion – vie intérieure, vie extérieure, ce que l'on croit, ce que l'on voit – contenus en un même endroit, dans l'individu. La marionnettisation permet alors de révéler l'aveuglement consenti qui génère l'aliénation.

Avec l'aliénation se joue un rapport particulier au temps et son impact sur les corps. Ce temps est distendu, éternel au sens employé par Artaud[660], permettant une sortie de l'enfermement construit du temps et de son impact sur les corps et les trajectoires des individus : le temps est finalement saisissable par le corps marionnettisé dans la représentation chorégraphique. Chez Gisèle Vienne, quoi de plus significatif que ce temps porté par les corps ralentis ? Si l'impression première est que le temps se déroule comme dans un film en *slow motion*, l'écoulement de l'eau des bouteilles, les mèches de cheveux retombant brutalement, la respiration des corps essoufflés ne trompent pas le spectateur : les danseurs ont la maîtrise de ce ralenti et le tiennent de bout en bout, manifestant l'envie de profiter éternellement de cette soirée d'ivresse offerte à la jeunesse. Pensons alors à l'aliéné authentique d'Antonin Artaud qui désigne :

[660] « Être un *aliéné évident*… étrange expression par laquelle Artaud évoque, à la fin de sa vie, la résistance de l'homme à la mort et au néant ». GROSSMAN, Evelyne, *Artaud, « l'aliéné authentique »*, éd. Farrago-Léo Scheer, Tours, 2003, p.2, [en ligne]. In *Site Archives ouvertes*, [consulté le 1er août 2019]. Disponible sur : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01422058/document.

> un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain. […] Car l'aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités.[661]

Chez Artaud, l'aliéné authentique est donc volontaire à son aliénation autant qu'il est mis à la marge. Le trouble dans l'identité est jeté par Artaud, faisant se regarder en miroir le *je* et *l'autre* qu'il contient en lui-même, et sur lesquels la marionnettisation du corps se penche. Comment alors lire le geste chorégraphique dès lors qu'il est aliéné, dépossédé de son *je* ? La marionnettisation a apporté ici quelques réponses : elle révèle cette dépossession de l'individu sur lui-même, en faisant du geste chorégraphique le révélateur d'un déracinement interne. Reprenons-là de nouveau les mots d'Artaud :

> Plus l'homme se préoccupe de lui, plus ses préoccupations échappent en réalité à l'homme, / égocentrisme individualiste et psychologique / opposé à l'humanisme, / l'homme quand on le sert de près, cela aboutit toujours à trouver ce qui n'est pas l'homme, / la recherche du caractère, […] / c'est de la spécialisation anti-humaine.[662]

Toutefois, dans les trois pièces choisies, il est frappant de relever que, à la différence d'Artaud, l'aliénation fait groupe : en faisant groupe, l'aliénation dévore et reconnecte à la fois l'humain avec ce qui le constitue en priorité, à savoir sa nature humaine et sa place de maillon dans la chaîne. Ce n'est plus nécessairement un usage métaphorique de la marionnette comme objet manipulé par les puissants qui prédomine, mais peut-être aussi une réappropriation par la lenteur et par l'auto-manipulation : l'aliénation devient en un sens positif dans le sens où elle désigne ce processus de reconquête.

b) Le motif de la répétition : un geste qui insiste

Pour aborder la question de la régularité envisagée comme un moteur pour la marionnettisation du corps, je me pencherai désormais sur la question de la répétition sur scène et tenterai d'étudier comment celle-ci peut avoir une portée positive (dans la perspective deleuzienne[663] d'un geste qui creuse), autant que négative (une mécanique dévorant et déshumanisant le corps). En remontant à la déclamation du théâtre futuriste, je repérais déjà l'idée d'imiter la répétition de la machine :

> [il y a] divers procédés par lesquels le déclamateur futuriste est requis d'imiter « en tout et pour tout les moteurs et leurs rythmes »[664]. Ces procédés se regroupent en deux ordres : ceux qui conduisent à la dépersonnalisation de l'interprète, et ceux qui visent à son identification avec la machine[665].

---

[661] ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, « Van Gogh, le suicidé de la société », tome XIII, Gallimard, Paris, p.17.
[662] *Ibid.*, « Notes sur les cultures orientales », pp.115-116.
[663] DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, *op. cit.*
[664] LISTA, Giovanni (éd.), *Futurisme*, « La Déclamation dynamique et synoptique », *op. cit.*, p.363.
[665] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p.86.

En reprenant l'imaginaire de la machine au début du XXe siècle, la répétition devient donc un geste aux vertus mécanisantes, qui participe à déshumaniser le corps. Le vivant disparaît peu à peu dans les rouages de la machine, en l'imitant. La conscience se sépare du corps, ne faisant de celui-ci qu'un assemblage exécutif. J'associe la présente répétition à un geste de raideur, qui proposerait donc déjà des qualités pré-marionnettiques et/ou robotiques tant la tenue du corps : pivot de tout le buste, geste arrêté, fixation des articulations…

Cependant, la répétition peut aussi avoir des vertus positives dans la construction du geste. Du point de vue du danseur, cette répétition n'est en fait qu'une illusion puisque, dans le corps, la sensation de l'« identification avec la machine » ne prend jamais complètement :

> Si je répète cinquante fois le même geste, il sera cinquante fois différent parce que je n'aurai jamais le même contexte à chaque fois : dans ce que je suis, ce que je fais, l'environnement autour de moi, [redéfinissant chaque fois] le geste. [Il y a donc] illusion d'une mécanique.[666]

Dans un geste répété, l'humain perdure. Le rythme donne l'impression d'un geste mécanique qui nourrit une illusion d'optique. Cette répétition est un effet, une « illusion perceptive » selon la définition qu'en propose Alain Berthoz :

> Les illusions perceptives sont en réalité des solutions trouvées par le cerveau lorsque les informations sensorielles sont ambiguës, ou contradictoires entre elles ou avec les hypothèses internes qu'il peut faire sur le monde extérieur.[667]

Si le danseur est conscient qu'il ne parvient pas à se répéter tout à fait, l'illusion perceptive se situe alors du côté du spectateur. Un mouvement qui se répète crée une hypnose, cette dernière étant non pas une erreur comme le soulignait James Sully[668] mais « la meilleure hypothèse possible »[669] selon Berthoz.

Je note que pour la marionnettisation du corps, le geste répété, est paradoxalement peu présent dans le théâtre de marionnettes lui-même. L'image d'un corps mécanique coincé dans son mouvement, de rouages qui s'emballent, qui beuguent, convient plus au fantasme d'un corps humain qui se perd (dans l'excès technologique, dans la transformation de son corps, dans la considération de lui-même), que d'un code de représentation spectaculaire propre à la marionnette. En conséquence, le geste répété est celui d'un imaginaire mécanique transposé à l'humain, une humanité en perdition. C'est donc davantage la machine qui sert de modèle au geste, supérieure à l'homme, décuplant ses forces, comme dans *Les Temps Modernes* de Charlie

---

666 PANASSIÉ, Romain, enseignement « Lecture du geste dansé », Université Paris8 St-Denis/Vincennes, St-Denis, 10 octobre 2017.
667 BERTHOZ, Alain, *Le sens du mouvement*, chap.13 « Le cerveau désorienté : les illusions sont des solutions », *op. cit.*, p.263.
668 SULLY, James, *Les illusions des sens et de l'esprit*, Bibliothèque scientifique internationale, Paris, 1883, p.241. Cité in BERTHOZ, Alain, *Le sens du mouvement*, *ibid.*
669 BERTHOZ, Alain, *Le sens du mouvement, idem*.

Chaplin (1936), ou *L'Usine*[670] d'Étienne Decroux (1960). Dans des pièces plus contemporaines, on pense à *Ligne de crête* de Maguy Marin (2018) où les gestes et les sonorités répétitifs de l'entreprise contaminent les corps des danseurs, les menant toujours aux mêmes trajets ; à *Showroomdummies* de Gisèle Vienne (2001), révélant une mécanique de corps cassé tant il a été transformé ; au mouvement déjà mortifié de *Je danse parce que je me méfie des mots* (2015) ou au geste robotisé de *Robot, l'amour éternel* (2018) de Kaori Ito ; à la bossa nova de *Nouvelles pièces courtes* (2018) de Philippe Decouflé qui se construit (tandis que les personnages attendent dans un aéroport) par accumulation où chaque danseur vient s'insérer dans la danse un par un. Que révèle aux spectateurs ce motif de la répétition propre à la marionnettisation du corps ?

La répétition comme rythme convoque le plaisir grisant du refrain qui revient et que l'on attend avec délice dans une chanson, et le tic-tac angoissant et rassurant de l'horloge qui canalise autant qu'il fragmente notre journée. Un rythme répété est toujours porteur d'un paradoxe : celui de lier les instants entre eux autant qu'il les fragmente. En tout cas, la répétition n'est pas synonyme d'uniformisation : ce n'est pas parce que les choses se répètent qu'elles sont identiques[671]. La répétition peut être la routine qui conduit à l'usure voire à la lassitude, et ainsi un geste répété devient machinal, appauvrissant la recherche créative du danseur. C'est ce point que les artistes des années 1960 et 1970 de la post-modern dance américaine ont compris, en centrant une partie de leur recherche gestuelle sur la répétition (voire répétitivité) et l'accumulation. Philip Glass, Bob Wilson, Luncida Childs… se saisissent de ce geste pensé en boucle, influencé par les musiques notamment orientales et minimalistes.

Telle que nous l'envisageons ici, la répétition peut aussi ouvrir une perspective en creusant inlassablement le même endroit jusqu'à son approfondissement ultime. C'est sur cette piste-ci que je me focaliserai pour la marionnettisation du corps du danseur. La répétition ré-active le geste du danseur par son insistance dans le pluriel : jamais identique, elle peaufine chaque fois plus le geste, vers la précision et la connaissance de celui-ci. La ré-activation, pour la question de la répétition, est donc l'histoire de retrouver de l'énergie[672] dans le mécanique pour le danseur. La

---

670 Un extrait est disponible, [en ligne]. In *Site Youtube*, [consulté le 18 août 2018]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=JzBFPCg0UWI.

671 « Répéter, c'est se comporter, mais par rapport à quelque chose d'unique ou de singulier, qui n'a pas de semblable ou d'équivalent. Et peut-être cette répétition comme conduite externe fait-elle écho pour son compte à une vibration plus secrète, à une répétition intérieure et plus profonde dans le singulier qui l'anime. » DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, « Introduction », *op. cit.*, pp.7-8.

672 « De même que la musique, la danse est un art du temps. Cela est vrai dans la musique où on se réfère aux passages rythmiques mesurables, contrôlables dans le temps. Mais, ce n'est pas tout : ce ne serait rien qu'une théorie éculée, si nous devions déterminer les rythmes de la danse uniquement selon des critères de temps. Car, de même que le temps, plus puissamment encore intervient l'énergie : la force dynamique, mouvoir-être mû, qui est le pouls de la vie de la danse. » WIGMAN, Mary, *Le langage de la danse*, trad. J. Robinson, éd. Actes Sud Papiers rééd. Chiron, Arles, (1986) 1991, p.15. Cité in LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, « Les outils. Lecture du temps », *op. cit.*, p.140.

répétition révèle une poétique du mouvement par la collision, la tension, le poids qui heurtent la trajectoire conférant, comme le soulignait Laurence Louppe à propos de la danse de Mary Wigman :

> à l'évanescence du temps un ancrage spatio-organique. Et donc rythmé : avec tout le travail sur les résistances, les décélérations intenses, les suspensions et les lâchers de poids, et la prise d'énergies dans le respir. C'est le corps qui invente ses propres entraves (ou qui les fait éclater), qui génère une multitude d'obstacles contrariant son élan (et donc modelant les instances de la durée).[673]

À la lumière des paroles de Laurence Louppe, j'interrogerai le geste répétitif de *May B* de Maguy Marin, par une étude mise en perspective avec la pensée deleuzienne.

***May B*, Maguy Marin (1981)**

Pour le motif de la répétition présent dans la marionnettisation du corps de deuxième niveau, un début de spectacle, presque incontournable, s'impose comme une évidence : celui de *May B*[674] de Maguy Marin. Créé en 1981, imprégnée des œuvres de Samuel Beckett, *May B* est sans conteste l'œuvre-consécration de Maguy Marin, devenue aujourd'hui une œuvre de répertoire. Plongés dans l'argile de la tête aux pieds, les danseurs sont méconnaissables : vêtus de blanc et peau peinte, yeux cernés de noir. Les pieds frottent le sol, soulèvent de la poussière d'argile, créant un nuage permanent autour des danseurs. Vision post-apocalyptique où tout a été dévasté après un incendie, période de transition à l'orée de la vie ou de la mort, premiers hommes sortis tout droit de la matière de l'argile, poupées ré-activées sortant de leur torpeur sculpturale initiale, ces danseurs-matières sont des gueules cassées, bosselés, abîmés. Pour cette étude de la répétition, je me focaliserai sur le début du spectacle, très caractéristique de cette esthétique particulière : les danseurs sont répartis sur le plateau, dans l'obscurité, et se déplacent selon un rythme choral composé de bruits de gorges[675], de souffles et de frottements de pieds, marquant une impossibilité de la parole, le rythme du corps pour toute voix, « des histoires sans récits »[676] où chacun « reconnaîtra les siennes »[677].

*

[673] LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p.140.
[674] MARIN, Maguy, *May B*, chorégraphie Maguy Marin, musique Franz Schubert, Gilles de Binche, Gavin Bryars, costumes Louise Marin, lumières Compagnie Maguy Marin, créé au Théâtre Municipal d'Angers, 4 novembre 1981.
[675] Nommés « ahans » in MICHON, Pascal, « Maguy Marin : l'aujourd'hui encore aujourd'hui demain », in MARIN, Maguy (conçu par) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », n°226, Paris, octobre-décembre 2017, p.17.
[676] *Idem.*
[677] *Idem.*

Dispersés sur la scène, alors que l'obscurité progressivement se dissout, les danseurs bougent d'un même mouvement le pied gauche. Voûte plantaire au sol, le pied frotte, dans un bruit uniforme et synchrone de crissement sur les planches de la scène. Ce geste premier de frottement du pied sera le geste fondateur repris sans cesse (presque comme code de déplacement inévitable) tout au long de cette séquence. Le pied droit avance de la même façon, puis le gauche est ramené à côté du droit, pieds joints. Ces trois mouvements sont répétés une deuxième fois après un silence, modifiant parfois la trajectoire des danseurs qui ne vont pas nécessairement en ligne droite. Après un nouveau temps, cette fois-ci quatre frottements de pieds se succèdent, puis sept frottements selon le même procédé. Au premier abord donc, les gestes des pieds se répètent selon une même vitesse, espacés d'un même silence et d'une même immobilité entre chaque phrase. Cependant, on observe que cette répétition est illusoire : à chaque départ de nouvelle phrase, un pas ou deux est ajouté. La phrase s'allonge donc, suivant un même rythme et un même mouvement de pied.

Alors qu'ils arrivent à composer une phrase à huit pas, les danseurs se sont regroupés en cercle. Huit frottements du pied droit, alternant avant et arrière, se succèdent. Puis, après une respiration commune, le premier bruit de gorge choral, parcourant chaque corps comme une ondulation remontant des entrailles à la bouche fermée, retentit. Comme pour le frottement des pieds, le bruit de gorge se répète en augmentant entre chaque silence : deux, puis trois, quatre et sept. Le bruit est répété une dernière fois puis les corps pivotent tous d'un demi-tour vers leur droite, réouvrant le cercle à la marche, plantes de pieds frottant de nouveau le sol.

Toujours sous l'impulsion première du pied droit frottant le sol, les danseurs font trois pas vers l'avant, élargissant le cercle, puis quatre pas chacun vers sa droite. Sept pas, plus rapprochés dans la rythmique, permettent à chaque danseur de retourner former le cercle. Dans une plus grande proximité, les épaules des danseurs sont à quelques centimètres les unes des autres. Une fois en place, le rythme des frottements de pied s'accélère. Huit frottements très rapides du pied droit se succèdent. On remarque que, dans cette apparente répétition, le geste n'est pas similaire : certains danseurs prennent plus l'élan que d'autres, donnant plus ou moins de l'amplitude au geste. Dix-huit bruits de gorge, à vitesse inégale, se succèdent avant que le groupe ne réouvre le cercle du pied droit, un demi-tour et trois pas vers l'avant.

Là encore, la répétition n'est qu'illusion. Les danseurs vont se placer en cercle comme des petits chevaux de manège, puis, bien plus rapidement, ils se replacent en cercle, cette fois-ci très serrés les uns contre les autres, et reprennent en accéléré la phrase des huit frottements de pied et des bruits de gorges.

Par de petits pas précipités frottant au sol, les danseurs se forment en un groupe compact, orienté vers jardin. Une fois arrêtés, suivant le même nombre que pour les pas (environ seize), les danseurs font une série d'expirations, bouche ouverte. La même phrase (pieds et souffle) se reproduit vers cour. Suivant le même rythme que pour les pieds et les bruits de gorge, le souffle laisse place aux borborygmes, prémices de la parole articulée, venant du plus profond des gorges. L'ensemble de la phrase (tour sur place, trajectoire, borborygmes) est répété par les danseurs vers le fond-jardin et achevée cette fois-ci sur un rire pointu. Un dernier déplacement vers le fond de scène et une succession d'expirations sont effectués, puis les corps, toujours pieds frottant au sol, tournent sur eux-mêmes et reculent à plusieurs reprises. Toute la phrase depuis le début (incluant les bruits de gorge, bouches fermées) est reprise en accéléré. À cet endroit précis, le spectateur prend conscience que le rythme est globalement le même, qu'il traverse les gorges, le souffle, le rire, ou les pieds, avec des variations de vitesse. Reprise plusieurs fois, la phrase s'achève alors que les danseurs sont de profil, face jardin. Dans un silence, ils tournent la tête vers le public et attendent, puis prononcent : « Fini. C'est fini. Ça va finir. Ça va peut-être finir », suivant les mots de Samuel Beckett fonctionnant eux aussi selon un processus rythmique de répétition et d'accumulation.

*

Un rythme mécanique pour un groupe

> Le début de *May B*, en réalité, c'est Beckett. Dans *Fin de partie*, ça commence par Clov qui fait quelques pas à droite, quelques pas à gauche. Non pas quelques pas, mais un certain nombre de pas bien rythmés à droite, et puis un nombre de pas très précis à gauche, avec des petits rires brefs chaque fois. Il y a des didascalies de Beckett qui donnent beaucoup d'informations. Ensuite, c'est cette phrase : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » qui a un certain nombre de syllabes. C'est sur cette phrase que je me suis appuyée pour construire cette danse du début dans un silence. C'est un mélange entre ce que Beckett a pu écrire dans *Fin de partie*, mais aussi dans une pièce comme *Pas* (1974) par exemple où on voit May qui se promène d'un endroit à un autre en faisant huit pas exactement… C'est très très précisément composé donc on peut dire que c'est plutôt l'écriture de Beckett qui m'a appris à composer moi aussi à partir des matériaux. Là bien sûr, sur *May B*, il y a les matériaux de son travail à lui, de son écriture pour *Fin de partie*, mais après je pense que c'est quelque chose que j'ai toujours cherché aussi, dans toutes mes pièces, c'est resté… Ce n'est pas une répétition, mais c'est une répétition à la fois, je ne sais pas, c'est un peu comme la vie vous voyez : on se lève le matin, on se couche le soir, aucune journée n'est pareille pourtant on n'arrête pas de refaire les mêmes choses constamment sans qu'elles ne soient jamais les mêmes.[678]

Dans l'analogie entre la marionnette et *May B* de Maguy Marin, la mécanisation du geste se fonde sur le rythme.[679] La phrase chorégraphique est reprise plusieurs fois pour constituer un geste collectif. Le geste est à la fois celui qui aliène dans la mécanique (borborygmes, marche saccadée parfois presque militaire), et celui qui fait groupe, qui fait société (souffle commun,

[678] Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.90.

[679] Dans son étude du texte dans la danse, Michel Bernard dit de *May B* qu'il « transmute la signifiance de la textualité beckettienne en des séquences motrices martelées et expressives censées en évoquer la déréliction radicale. », in BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, part.2 « Le processus de création chorégraphique », chap.1 « Danse et texte. Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », *op. cit.*, p.127.

regard dans le même sens, effet de masse), créant, au milieu de ces individualités si différentes (par le typage des costumes notamment) comme un seul corps, une unité. L'invention de la parole et l'invention du geste se font collectivement. *May B* démarre dans la pénombre où chacun est isolé et tourne en rond, et annonce la suite du spectacle qui tend vers la sociabilisation (partage du gâteau, conflits), l'habillement moins rudimentaire (chapeaux, manteaux, valises) et les images proprement beckettiennes se précisant (clochardisation, errance…).

Le rythme et la pulsation font partie intégrante du vocabulaire oral et corporel de Maguy Marin, qui débute chaque matinée de répétition par « un travail rythmique » auquel elle participe également et qu'elle définit ainsi :

> C'est dans un premier temps se familiariser avec du solfège[680] rythmique. Et le mettre à toutes les sauces. On tape dans les mains, avec les pieds, on rythme avec la voix. C'est étudier des durées, des vitesses et devenir agile à les combiner. C'est un travail d'écoute parce qu'on travaille à la fois avec un métronome ou dans le silence, on essaye de sentir une pulsation, puis sur divers *tempi*. Une façon de tester nos capacités à nous associer avec le commun ou à nous en dissocier. Pour pouvoir se détacher, pour pouvoir dire à un moment « non je ne suis pas d'accord », un contretemps, il faut comprendre de quoi est fait ce avec quoi tu n'es pas d'accord.[681]

Très vite, ce travail intuitif sur le rythme est devenu politique dans sa pratique du geste chorégraphique, comme elle le précise :

> quand on travaille ensemble rythmiquement, la question se pose brutalement : c'est quoi qui fait commun ? C'est de l'écoute. Il faut tout le temps te ralentir ou t'accélérer, parce que pour être « avec », tu es obligé d'être très attentif.[682]

Du différent dans la répétition des corps

Dans *May B*, le danseur est son propre centre de répétition, constituant une répétition pour soi-même. En effet, les corps, vus de loin, semblent similaires (blancheur des costumes et des visages, yeux cernés de noir…). De près, ils sont très différents en tout point, ce sont des corps sculptés : épaule levée désaxant la colonne vertébrale, faux nez, corps grossis à l'abdomen et aux mollets, racines et mèches de cheveux retracées par l'argile… c'est la matière dominante de l'argile qui recrée les corps des danseurs. De même, les phrases de gestes ou de sons apparaissent similaires, alors qu'ils ne sont que synchrones : chacun va dans une direction différente dans ce prologue.

Bloc d'argile d'avant la sculpture où des formes se révèlent déjà au sculpteur, ou bien foule solidaire et compacte d'avant la division et les inégalités, le groupe de danseurs de Maguy Marin est un chœur au sens le plus noble, animé par un même souffle, un même mouvement, qui

[680] Maguy Marin précise souvent être autodidacte dans sa pratique de la lecture musicale.
[681] MARIN, Maguy, « Des mots, des rythmes. 15 mars 2017 », in MARIN, Maguy (conçu par) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », *op. cit.*, p.52.
[682] *Ibid.*, pp.54-55.

relient les corps entre eux. C'est le rythme qui retient chaque figure de danseur de sa chute : dans *May B*, le rythme tient le groupe et évite sa fragmentation, dans le paysage post-apocalyptique beckettien. Pour reprendre la pensée deleuzienne, l'exception du fait (crise, apocalypse, génocide…) qui aurait touché, on peut l'imaginer, les protagonistes de *May B*, est le générateur de ce geste répétitif. Alors qu'ils sont dans le noir, isolés, le geste répétitif naît et recrée du collectif. Le geste émerge donc de la contraction collective et provoque une habitude. Cette habitude est nommée ici « geste mécanique » et marionnettise le corps : chaque individu du groupe de danseurs part à la reconquête de son corps. C'est un éveil des corps que l'arrivée de la lumière en scène souligne par la sortie de l'obscurité, une « fin du grand sommeil »[683].

Déconstruire, reconstruire

La répétition est un processus enchaînant apparition et disparition, ce que Deleuze nomme « la règle de discontinuité ou d'instantanéité dans la répétition »[684]. Pour que la répétition se manifeste pour celui qui agit comme pour celui qui regarde, c'est la nécessaire et inévitable disparition du premier geste pour que le second arrive qui se met en place.

Or, comme l'a révélé la description de gestes, la répétition au début de *May B* « se défait à mesure qu'elle se fait »[685] selon la formule deleuzienne, puisqu'elle progresse constamment : chorégraphie « empêtrée »[686] ou du piétinement, malgré tout *ça avance*. Le geste insiste et dépayse le corps de lui-même à la fois. Chaque geste usé, répété plusieurs fois, crée une combinaison qui amène au geste suivant, lequel fera lui-même l'objet d'une insistance prolongée. Au-delà d'une répétition mécanique du geste, c'est la manière dont elle transforme l'état des corps des danseurs, comment elle s'infiltre en profondeur en chacun d'eux, marquant irrémédiablement le spectateur de cette vision, qui est révélée ici. « Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple ? »[687] Alors, la définition de l'art proposée par Maguy Marin paraît éclairante :

> un redoutable contre-pouvoir, une arme, un facteur de construction de la pensée autonome des individus dans la société, une résistance à la violence des systèmes. […] Un travail d'archéologie qui oblige à creuser, à chercher, pousse à s'intéresser aux influences qui construisent la pensée, et dans ces influences qui me constituent, quelles sont celles que je retiens, que je repousse ? Faire connaissance avec soi-même comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre. À se situer entre autre parmi les autres en découvrant que d'autres, avant moi, avaient déjà fait ce qu'il me semblait avoir découvert par moi-même. En m'exilant de moi-même, en acceptant de me déplacer, je découvre d'autres mondes que j'ignore, d'autres manières de faire, une multiplicité d'actes déjà faits et refaits, des gestes et des gestes séculiers, des démarches que je ne reconnais pas encore, parce que je ne les connais pas encore. Mon "faire" fait de celui de tous les autres "faire" avant et après le mien, un en-commun qui me permet d'oser commencer à penser par moi-même avec confiance

683 DAMIAN, Jérémy, « Weird Animism », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », *op. cit.*, p.7.
684 DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, chap.2 « La répétition pour elle-même », *op. cit.*, p.96.
685 *Idem.*
686 Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.89.
687 DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, chap.2 « La répétition pour elle-même », *ibid.*, p.96.

> et courage pour une remise en chantier des perceptions sensibles renvoyées par le monde pour découvrir ce que celles-ci peuvent empêcher ou permettre de voir, d'entendre, de sentir.[688]

La répétition chez Maguy Marin est l'accumulation de l'individuel pour construire du collectif. Ce geste répété de *May B* signe l'histoire qui se répète et qui n'est pour autant jamais la même en fonction des individualités. *May B* zoome et insiste sur l'abîme du corps, le gouffre dans lequel sont plongés des individus laissés pour compte aux corps difformes (chaos, guerre, pauvreté, incendie, vie dans la rue, marginalisation…). Mi-monstres mi-humains, mi-objets de contemplation et de foire, à demi vivants. Puissante force de l'argile et des corps, *May B* fait partie de ces rares œuvres-chefs-d'œuvres qui se collent à l'œil et qui s'invitent dans l'esprit pour ne jamais en ressortir (quelques secondes, quelques images suffisent à reconnaître la pièce), centrées sur la nécessité[689] du geste qui se creuse et se répète. Et c'est cette nécessité brûlante à chaque seconde, à chaque geste, qui en fait une œuvre majeure, qui marque et se répète en écho dans nos esprits, tant elle « s'ancre dans le réel »[690] :

> C'en est fini avec les grandes histoires – la grande histoire ne sera, désormais, que l'acte de scène lui-même – , et la problématique majeure de cette chorégraphie tiendra à la construction-déconstruction inépuisable du geste expressif, à sa réitération comme "rythme pulsant", et même à sa compulsion répétitive.[691]

Empêtrés au présent

Le rythme dans *May B* est « l'arrachement archéologique ou archétypal »[692] dont parle Jean-Paul Manganaro, une « violence attendrie »[693] qui agit sans cesse sur des humains archétypes[694], comme on en trouve dans la marionnette anthropomorphe traditionnelle : pas vraiment beaux, difformes, des monstres tendres aux caractéristiques facilement repérables. Ces corps sont objectifiés dans les archétypes qu'ils proposent. C'est le récit d'un éternel recommencement entre abandon, violence, avec l'espoir de la reconstitution solidaire d'un

---

[688] MARIN, Maguy (conçu par) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », *op. cit.*, p.7.

[689] Dans les exercices pratiques de théâtre, et dans la marionnette en particulier, on entend souvent qu'il faut attendre que le geste (ou la parole) soit nécessaire pour le faire. Pour la marionnette, le manipulateur doit avoir conscience qu'elle ne peut pas mentir : imposer un geste à la marionnette, c'est déjà la faire jouer faux. Neville Tranter, en répétition avec Agnès Limbos sur *Conversation avec un jeune homme* lui conseillait de ne pas sur-interpréter et laisser le geste « être ». C'est sur ce terrain de l'« être en scène » que la marionnette entraîne l'interprète, et plus particulièrement le danseur. Entretien Agnès Limbos et Oriane Maubert, 22 septembre 2017. Annexe, pp.30-46.

[690] MANGANARO, Jean-Paul, « Allusions au temps », in MARIN, Maguy (conçu par) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », *op. cit.*, p.9

[691] *Idem.*

[692] *Ibid.*, p.10.

[693] *Idem.*

[694] « Je personnifie Pozzo, celui qui a ces traits de méchant, un peu bête, agressif… espiègle aussi ? En l'incarnant, je le vois avec ce sourire à peine dessiné sur le visage, en train de serrer les dents, en train d'écarquiller les yeux et à faire tanguer tout petit la tête, au regard adressé, à la fois vague, terriblement habité, incisif... Cette expression du visage à lui qui cherche à interagir comme à partir du bout de son nez, la face déviée, comme si son attention voulait s'en aller vers une direction différente que celle du regard pointé. Pozzo me dépasse sans que je sache trop ses intentions, je suis, j'en témoigne, je conduis, je relâche les formes de contrôle, je fais en sorte de garder ma concentration instinctive… le corps sait, fait, prend le dessus… », Entretien Rolando Rocha et Oriane Maubert, 24 juillet 2019. Annexe, p.99.

groupe, d'une unité collective. Figurer des archétypes éternels, dans un temps et un rythme infini par le processus de répétition. Les pantins sont chargés de l'éternité répétitive de leur archétype. C'est donc un temps qui se prolonge par la répétition, évidant les angles de non-retour de la chronologie historique. Le corps tout entier, pris dans sa répétition, son piétinement, cette « danse empêtrée »[695], se fait récit de l'immédiat. Le temps se dissout dans la répétition, se suspend définitivement dans la reprise, disparaît enfin dans ces corps qui lui résistent, ripostant en installant leur geste dans la répétition. Persiste et signe l'« infatigable présent »[696].

De ce geste en apparence mécanique dans *May B* naît donc cette répétition, un geste qui insiste, qui s'empêtre et qui introduit la suite du spectacle : cette mécanique n'est, là encore, qu'une illusion, puisqu'il donne naissance aux instants de vie, universels, partagés entre les danseurs (fête d'anniversaire, chanson, exil, les handicapés, les familles, les migrants…). Le piétinement dans la répétition du geste demeure, quant à lui, motif principal de l'ensemble de l'œuvre : d'une mécanique apparente s'extrait avec une douce violence l'étincelle du vivant.

Le temps réinventé

À la suite de la proposition de Georges Didi-Huberman sur l'œuvre de Maguy Marin (faisant un détour par Botticelli[697]), j'observe que Maguy Marin fait une reconsidération du temps : elle le déconstruit et le reconstruit autrement au travers de la rythmique et la narration non-narrative de ses danseurs dans *May B*. Le geste marionnettique telle qu'il est envisagé dans l'œuvre de Maguy Marin[698] et l'usage de la marionnette telle qu'elle vient influencer ce geste rythmique avec une scansion (geste, souffle, bruits…), à mon sens, permet de reconsidérer la notion de temps. La marionnette est un objet pour la scène qui *a priori* n'a pas de rapport linéaire au temps : elle ne vit ni ne meurt. Elle est un interprète qu'on agit et qui fait agir en retour

---

695 Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.89.

696 PROKHORIS, Sabine, « L'infatigable présent », in MARIN, Maguy (conçu par) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », *op. cit.*, pp.13-16.

697 DIDI-HUBERMAN, Georges, « Cinq danses aperçues », in MARIN, Maguy (conçu par) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », *ibid.*, pp.23-27. Didi-Huberman, à propos d'Aby Warburg en 1893 se penchant sur *Le printemps* de Botticelli, montre comment celui-ci « n'a pas hésité à commettre une aberration descriptive qui met en péril la "tenue" même du monde représenté. […] Warburg – comme Nietzsche en amont […] – ne s'est pas contenté de voir dans la danse des trois Grâces une imagerie du Bienfait […]. […] il a cherché en quoi cette image de la danse modifiait toute idée à se faire de ce qu'elle était censée représenter dans le tableau, à savoir la dialectique elle-même (et avant toute chose la dialectique temporelle de la mort et du renouveau : *Primavera*). […] Botticelli [a donc selon Warburg] produit une *contre-pensée* (comme on dit dans une fugue, un contre-motif). », *ibid.*, p.24. Didi-Huberman se réfère à WARBURG, Aby, « *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps* de Sandro Botticelli » in *Essais florentins*, trad. S. Muller, éd. Klincksieck, Paris, (1893) 1900, pp.47-100.

698 « […] la poupée ou la marionnette, le masque, ce qui a forme d'humain à laquelle on s'attache… C'est un objet qui, tout à coup, par la magie de celui qui l'actionne, devient humain en fait, devient vivant de façon très éphémère. Et fait, je crois beaucoup à ça pour l'acteur, même quand il n'est pas masqué ou qu'il n'a pas de marionnette, quand c'est lui-même qui vient sans masque, sans fard, sans rien, je pense qu'il est de toute façon en arrière de ce qu'il présente : ce n'est jamais lui qui est au premier plan, c'est toujours autre chose. Et c'est ça que je trouve magnifique avec le travail de la marionnette […]. » Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.94.

puisqu'elle crée un impact sur les corps en présence qui sont avec elle en scène. Or, si *May B* de Maguy Marin invente la rythmique d'un geste « empêtré », qui *insiste,* celle-ci déconstruit la linéarité du temps. Le groupe devient des corps en présence les uns à côté des autres, des icônes, des archétypes (la grosse, la petite âgée, le grand maigre au nez aquilin…) qui sont là, presque de toute éternité : dans leur poussière, leur chaos, à la fois premiers hommes et survivants après l'apocalypse, dans leur solitude et leur construction progressive en tant que groupe.

May B *et Deleuze*

Finalement, pour définir ce motif de la répétition de *May B* de Maguy Marin, je m'appuie sur l'horizon proposé par la pensée deleuzienne[699] qui l'envisage non pas comme un acte stérile en roue libre, mais comme un processus de production, éclairant à mon sens le geste chorégraphique comme processus de création. La répétition chez Deleuze est une théorie de l'identité où l'existence est une somme d'éléments de différents niveaux (humain, matériel, organique, social, inconscient…) cherchant à répondre au « qui sommes-nous ? ». Cette répétition serait donc différence par elle-même (pour paraphraser Deleuze) car elle crée de la différence dans le geste, donnant pourtant une impression de reproduction de celui-ci :

> Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. À tous égards, la répétition, c'est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde et plus artiste.[700]

Pour définir ce motif de la répétition dans la marionnettisation du corps, je m'appuie également sur le concept de ré-animation proposé par la plateforme de création et de recherche *Corps-Objet-Image* initiée par Renaud Herbin :

> *RÉ-ANIMATION* désignerait alors ce moment et ce florilège de pratiques qui viennent repeupler ce milieu purifié des Modernes, ces entres par lesquels nous sentons – et nous assumons ! – qu'on ne saurait se limiter aux formes de notre héritage supposé, que de nous y tenir étouffe, nous rend malheureux, étroits et pauvres en mondes. Nous en serions à ce moment si étrange et fragile de redécouverte et de reprise de confiance quant à nos aptitudes à habiter ces milieux, les redensifier et nourrir les formes d'animation qui leur sont propres. Fin du grand sommeil. [701]

En s'animant de nouveau, l'individu part à la redécouverte puis à la reconquête de lui-même, dépassant la binarité qui scinderait la pensée du monde entre nature et divin. La répétition viendrait ici assurer cette « fin du grand sommeil », sortant le corps de ses aliénations pour renouer avec ses aptitudes enfouies.

---

[699] DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, *op. cit.* Pour parler de la question politique sous-jacente mais essentielle à l'ouvrage du multiple proposant une théorie du pluriel, Deleuze s'appuie sur le philosophe Bergson et le mathématicien Riemann pour la théorie des multiplicités.
[700] *Ibid.*, « Introduction », p.9.
[701] DAMIAN, Jérémy, « Weird Animism », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, *op. cit.*, p.107.

Cette répétition du geste dansé, que j'ai essayé de nommer ici au regard du geste mécanique, permet-elle de mieux voir le corps (au sens de révéler) ou au contraire de le dissoudre entièrement dans le brouillard hypnotique qu'elle compose, créant un corps opaque qui se dérobe à la vue ? Où vient se loger cette répétition dans le geste ? Face à cette question, *May B* en conserve l'ambiguïté.

Que faut-il pour que la répétition propose la vision d'un geste mécanique ? Il semble que la marionnettisation dans la répétition ne puisse être séparable de la qualité du geste (raideur, ou par opposition, fluidité notamment). Une première occurrence de geste, puis une seconde, crée un effet de similarité, de reproduction. Ces deux occurrences de geste sont à première vue identiques. Pourtant, dans une perspective métaphysique, la répétition crée une succession d'événements (le geste reproduit plusieurs fois), une temporalité[702] que ce geste fragmente (division de ce temps en plusieurs fragments ou périodes, pour reprendre une métaphore historiographie), et à l'intérieur de cette fragmentation se crée ce que la musique et la poésie appellent une scansion, un rythme, que l'on retrouve avec beaucoup de facilité dans les sons gutturaux et les glissements de pieds de *May B*. Tous ces paramètres constituant la répétition se retrouvent dans la confection du geste créant cet effet mécanique d'inspiration marionnettique. Un corps qui s'emballe, un corps qui se heurte, comme on l'a vu dans *May B*. Sans même qu'il n'y ait nécessairement de musique[703], le rythme de *May B* sort directement des corps emplâtrés. La répétition enclenche une contraction organique, venant de la respiration, du flux sanguin, du battement du cœur. C'est cette régularité vitale comme premier moteur incontournable que rappelle à nous paradoxalement le geste mécanique de la marionnette. Cette répétition organique vient se loger à l'intérieur du spectateur qui, très rapidement, l'assimile (comme on assimile le battement de cils par exemple), au point tel qu'il l'oublie.

Ce code envoûtant gagne le spectateur. La répétition du geste crée alors cet effet souvent hypnotique où le spectateur se laisse envelopper par cet écho du geste dans le corps. Le corps du danseur est au seuil soit du souvenir du geste passé sur lequel il revient sans cesse, soit dans la perspective de l'amélioration de celui-ci qu'il reproduit. C'est ce qu'est finalement la marionnette

[702] Deleuze propose ici une philosophie du temps, une puissance de durée (que peut contenir le corps) : un instant de crise vécu va composer du temps en créant par ricochet une habitude. Devenir sujet est prendre habitude dans la pensée deleuzienne, c'est se contracter à partir d'un choc pour absorber et ingérer l'habitude qui va nous caractériser. La répétition naît donc paradoxalement de l'exception.

[703] D'autres spectacles de Maguy Marin ont cherché du côté rythme, comme la scansion du rire dans *Ha ! Ha !* (2006) par exemple. Pour *BiT* (2014), l'équipe a fait plusieurs expériences de gestes en fonction des battements de cœur de chacun (entendus via une oreillette), même si ce travail n'a pas été gardé. Voir pour ce point MARIN, Maguy, « Être présent. 13 février 2017 », in MARIN, Maguy (conçu par) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », *op. cit.*, p.51.

sur le plateau : à la fois une représentation du corps saisie dans sa pérennité, et à la fois ce corps autre, peut-être en devenir.

La répétition s'installe dans le corps et dans la vision offerte au spectateur. Comme un édifice qui, petit à petit se dresse et offre autant de fenêtres à ouvrir, elle est concomitante du temps qui participe à la bâtir. Plutôt que de vider le geste de sa profondeur par la répétition (comme a pu le faire par exemple le Futurisme en s'éloignant du *logos* et du *pathos*), le geste mécanique qui est à l'œuvre dans *May B* provoque l'inverse : il insiste et creuse un sillon, une image envoûtante pour le spectateur autant que transcendentielle pour le danseur qui peu à peu se perd dans le brouillard que ce geste provoque. Comme en témoigne Rolando Rocha, un interprète de *May B* depuis 2015 :

> Dès les premières répétitions, l'entrée en matière assez franche et directe a été formatrice et déterminante pour l'assimilation presque mécanique de la partition qui structure et porte la pièce. L'œuvre est rythmée tout au long par des comptes, par des états de jeu.
>
> La relation très étroite à la musique, la spécificité des gestes, la précision dans leur exécution, la symphonie de détails à orchestrer, la rendent aussi implacable que consistante et procurent un support très solide sur lequel s'épanouissent, grincent, les actions, les articulations de la pièce, les rendez-vous, les mouvements, les séquences chorégraphiées, les émotions véhiculées, les absences.
>
> […]
>
> Émettre des sons gutturaux enfouis entre l'intention "dramaturgique" et le corps personnifié, exhaler, pleurer, rire, balbutier, marmonner, dire, jouer, crier, manger, se tirer les uns aux autres, se jouer de/avec l'autre, se mettre dans des états, vibrer de toutes ses cordes, à faire corps, séquences, chorégraphie, mouvements… Être dirigé, au sens large et précis du terme, par une grande personnalité de l'art, accompagné par des collaborateurs au plateau qui challengent, qui invitent à saisir les méandres d'une expérience globale totale, à croquer, à déguster pleinement chacun de ses composants, fait que l'appropriation de la pièce devient irrévocable. Intégrer *May B* a signifié pour moi comme un retour à la source, à des envies profondes. L'incantation par la richesse de ce qu'il y a à interpréter, à mettre en jeu, à engager.[704]

Le geste répété dissout presque le danseur en centralisant l'attention sur l'action en boucle, tout en permettant au danseur (et c'est là tout un paradoxe !) de signer et colorer[705] son geste : de la répétition en apparence englobante des danseurs les uns à côté des autres émerge la singularité révélée de chacun ne serait-ce que par la comparaison par le spectateur qui, bien vite, se rend compte des différences dans la répétition d'un geste à un autre, d'un danseur à un autre.

Là encore, la vision de l'humain proposée par le danseur est déplacée par cette répétition comme composante de la marionnettisation : le mouvement n'est pas seulement répétition dont la force et le sens s'épuiseraient en même temps que le corps. Au contraire, en répétant, le corps se

[704] Entretien Rolando Rocha et Oriane Maubert, 24 juillet 2019. Annexe, pp.97-98.

[705] « Notre quotidien, comme notre relation aux autres, est fait de gestes. Nous en sommes le plus souvent à peine conscients, sauf quand ils viennent cruellement à manquer. S'ils constituent le fondement d'une culture de groupe, ces gestes sont pourtant singuliers à chacun : en d'autres termes, ils nous signent sans nous appartenir. », GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, « Introduction », éd. Actes Sud, Arles, 2012, p.13.

cherche. L'interprète se ré-active. Plutôt que de bondir de geste en geste, le danseur s'arrête sur ses propres vestiges. Consciencieusement, le danseur se dépayse de lui-même dans l'ivresse du geste répété, du geste insisté.

La répétition, alors, devient féconde pour l'imaginaire du spectateur qui sort d'une vision anthropocentrée pour venir se perdre au milieu d'une carcasse en devenir qui se cherche au présent. Pas nécessairement un présent extatique dans la redécouverte de soi, mais un passage du possible à la loupe. Comme le souligne la pensée deleuzienne, se répéter c'est aussi prendre identité. La marionnette en tant qu'imaginaire aide donc l'humain, par contagion, à creuser une identité par une apparente répétition du mécanique qui conduit à la révélation de l'unique.

La zone d'incertitude est alors en soi-même, dans ce corps de danseur si adulé qui, d'un coup, déraille. Et si le déraillement généralisé du monde venait simplement de l'intérieur de nous-mêmes ? Le geste répété s'inspire d'un pantin dont la machinerie est défaillante et incontrôlable. Ce pantin cassé crée une représentation de l'humain brisé, désenchanté, pourri peut-être, écrasé sous l'accumulation des choses. Dans la chorégraphie de *May B*, l'insistance presque maladive sur le geste en forme d'autostimulation réveille un humain depuis trop longtemps endormi sur ses certitudes. Plutôt que de croire un monde ennuagé d'illusions foisonnantes et étouffantes allant toujours vers *l'après*, dans cette exploration intense de soi, le corps se fait cosmogramme et offre à l'interprète une nouvelle constellation de forces, d'aptitudes et de possibilités qu'il avait à sa portée avec tant de facilité : contenues en lui-même. Cartes ainsi réévaluées, le corps se délocalise : « l'homme [n'a] aucun privilège »[706] et la marionnette en ce sens aide le danseur à descendre de l'état adulé où la scène l'a placé, pour renouer avec la simplicité et les évidences de son corps. Le vrai serait-il simplement en nous ?

Là où Maurice Maeterlinck avait le désir de créer des êtres donnant l'impression de « l'allure de la vie sans avoir la vie »[707], le geste répétitif inspiré de la marionnette que l'on repère dans cette danse va plus loin. Des êtres qui ont la vie (danseurs) créent un geste hypnotique par la répétition. Donnant lieu à un effet de dévitalisation, la répétition fait basculer la réception du spectateur vers, à l'inverse de Maeterlinck, une révélation du vivant du danseur : non plus un outil corporel mais un interprète agissant. Dans le geste hypnotique de la répétition, une forme surgit et se stabilise : le danseur et sa singularité. Ce geste ne dévitalise pas la présence du danseur mais revitalise au contraire le regard porté sur lui.

---

[706] DELEUZE, Gilles, *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens*, « La méthode de dramatisation », éd. de Minuit, Paris, 2002, p.159.
[707] MAETERLINCK, Maurice, *Œuvres I, le réveil de l'âme*, chap. « Menus propos – Le théâtre », éd. Complexe, Bruxelles, [1890] 1999, p.335.

Conclusion du chapitre 1 – L'imitation : de la marionnette au danseur. Accords, désaccords

Partout où un mouvement s'établit entre choses et personnes, une variation ou un changement s'établit dans le temps, c'est-à-dire dans un tout ouvert qui les comprend et où elles plongent.[708]

Nourrir le corps par l'imitation

Par ce premier chapitre du *Danser comme* centré sur l'imitation, nous avons traversé, du ballet romantique au hip-hop, des caricatures de presse aux gestes réguliers en passant par les attitudes et les danses mécaniques, deux des trois niveaux permettant de définir la marionnettisation du corps : d'abord l'imitation au sens strict du pantin ou de la marionnette, puis les conséquences de cette imitation amenant vers une meilleure connaissance du corps pour l'interprète. Je me suis appuyée sur des œuvres hétéroclites, tant par leurs esthétiques que par leurs périodes, permettant de balayer plus largement cette première interrogation : que fait au corps la marionnette dès lors que le danseur l'imite ?

L'imitation conduit à la *mimesis* au sens moderne du terme : l'œuvre devient « hétérochronie » selon la formule de Georges Didi-Huberman[709], soit un assemblage de temps hétérogènes qui se font anachronismes. L'œuvre contient toute cette complexité anachronique au regard du temps et de celui-ci qui l'observe. Nous ne sommes non plus uniquement dans un déroulé anachronique du temps mais avons conscience que les éléments (un peinture du XIVe siècle et un spectateur du XXIe siècle) se percutent. Leur anachronisme est pourtant réel, ils se rencontrent dans une réalité qui n'appartient à la temporalité ni de l'un ni de l'autre. L'œuvre voyage d'esprits en esprits et accumule en elle la mémoire et le temps. C'est cette accumulation – et la conscience de son existence – qui en fait une *mimesis* moderne. L'image est ce qui survit, donnant la trace de son temps autant que l'écho dans les temps suivants. En ce sens, elle imite une réalité distendue et inaltérable. En d'autres termes, les images et les choses artistiques sont d'abord des « structures ouvertes »[710] et orientent en retour celui qui regarde et son corps qui

[708] DELEUZE, Gilles, cité in LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, « Lecture du temps », *op. cit.*, p.139.

[709] BARTHOLEYNS, Gil, « Didi-Huberman fait du temps une dimension fondamentale des images », in LEMIEUX, Cyril (dir.), *Pour les sciences sociales*, éd. EHESS, Paris, 2017, p.267, [en ligne]. In *Site Academia*, [consulté le 15 octobre 2019]. Disponible sur : https://www.academia.edu/37846109/2002._Didi-Huberman_fait_du_temps_la_dimension_fondamentale_des_images_in_Cyril_Lemieux_dir._Pour_les_sciences_sociales_Paris_Editions_de_lEHESS_2017_p.266-268?email_work_card=view-paper. Cet article est écrit à propos de l'ouvrage HUBERMAN-DIDI, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, coll. « Paradoxe », éd. Minuit, Paris, 2002, 592p.

[710] BARTHOLEYNS, Gil, « Didi-Huberman fait du temps une dimension fondamentale des images », *op cit.*, p.268.

s'imprègne. Cette confusion entre ce que nous regardons, ce que nous ressentons, et cet objet chargé de son temps, son époque, son unité… nous traverse à chaque instant et ne peut être mise de côté : la confusion, ou plutôt la cohabitation, de toutes ces données fait de l'œuvre une donnée ouverte que le corps reçoit, franchissant toutes les frontières. Dimension de l'image qu'est l'œuvre et dimension du vivant (le danseur, celui qui observe) se rencontrent. Masques, marionnettes, tout ce qui ressemble au vivant n'a pas à l'évidence d'autonomie d'existence, mais participe à la création d'un imaginaire composé d'une mémoire des corps et des esprits qui apprennent, reconnaissent, renaissent à travers elle, et développe ainsi pour l'interprète - en l'occurrence le danseur – des propriétés tout à fait heuristiques.

Un temps renouvelé

Le geste mécanique de ces deux premiers niveaux est marqueur de temps. Il est un tempo qui s'installe dans le corps et le modifie. L'expérience chorégraphique, déjà, appelle le danseur comme le spectateur à « devenir des acteurs et des témoins du temps »[711]. L'imaginaire issu des arts de la marionnette, imprégnant les corps par le processus de marionnettisation, réconcilie l'opposition temps-espace présente dans les derniers textes de Rudolf von Laban où : « l'espace, lieu des simultanéités, peut accueillir l'accident, la contingence. Le temps, lieu de la succession, ramène toujours les enchaînements, donc le causalisme »[712]. Chez Mary Wigman, le temps est comme une instance schématique imposée par l'extérieur qui viendrait interférer sur le corps et sa biologie plus immédiate[713]. Quant à lui, l'imaginaire marionnettique laisse la trace du temps sur les corps et les objets : il marque les corps (pixélisé chez Hiroaki Umeda, saccadé chez Kaori Ito, délimités dans l'argile et le costume chez Josef Nadj, emplâtrés et bosselés chez Maguy Marin…).

Le geste marionnettique propose de saisir plastiquement cet instant de crise présent, on l'a vu, dans la pensée deleuzienne : le corps subit un virage qui le violente, le transforme. En s'insérant dans le geste, la marionnette ré-active cette transformation qui devient le moteur premier du geste. Elle propose à la fois un espace et un temps au danseur, imprégnés à même le corps. Le temps vient se confronter à la matière qui génère ce geste mécanique. Le temps que le geste mécanique de la marionnette applique au danseur permet de déserter une linéarité quasi fataliste tant elle est pensée inévitable et fuyante vers l'avant, pour plutôt se concentrer sur un geste insistant, qui se répète dans la différence. Le geste marionnettique s'insère donc dans l'histoire de la danse contemporaine proposée par Laurence Louppe, à l'endroit de ce qu'elle nomme « les

[711] LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, « Lecture du temps », *op. cit.*, p.139.
[712] *Ibid.*, p.140.
[713] *Idem.*

répétitifs »[714], imprégnés également (et sans contradiction) de l'imprévisible et de l'indétermination :

> Après Cage et Cunningham viendront les répétitifs, pour qui le temps […] ne peut plus se reconstituer : la répétition ruinant jusqu'à son projet même d'écoulement.[715]

Répéter dilate le temps, ancre le corps dans l'instant et devient ainsi « un acte »[716] poétique, comme en témoigne Odile Duboc :

> Je me souviens. Je me souviens d'avoir ressenti cette envie folle de rester dans cet axe, et, luttant contre ce flot de mouvements, de verbes, d'énergies, de sens exacerbés, d'avoir pris, en cet instant précis, la décision de jouer avec le temps.[717]

Le geste mécanique n'est plus un carcan pour le danseur (dans le temps comme dans le mouvement ou le costume qui s'y rapporte), mais s'inscrit en lui, via la manière dont il aide le danseur à façonner et apprivoiser son corps. Un geste mécanique, en somme, n'a de duré que de l'imprévisible, allant à la rencontre de l'impermanence du corps, et convoque plutôt une répétition interne (battement de cœur, flux sanguin, clignement d'yeux…), soumise aux lois du sensible et de la finitude de l'existence. Selon le vœu d'Hubert Godard, il s'agit de ne pas prendre les données anatomiques « comme quelque chose d'absolu, alors qu'il y a une expérience phénoménologique du mouvement »[718] : l'expérience par le corps dépasse tout savoir.

Se charger de l'objet et laisser-être[719]

Le geste mécanique met le corps du danseur et la vision du spectateur en transe, happés lui, et le temps se dissout dans sa régularité. Dès lors, le deuxième niveau de la marionnettisation du corps permet de donner une nouvelle perspective à l'humain, plus proche de lui et (paradoxalement sans doute) moins artificielle : si la marionnette est un être artificiel, elle demeure une projection de l'humain. Une fois transposée à celui-ci, elle participe à déverrouiller

---

[714] Sans parler à la place de Laurence Louppe, on pourrait dire que les répétitifs héritiers de Merce Cunningham (lui-même imprégné des motifs musicaux d'Éric Satie) seraient les artistes de la post-modern dance américaine de la Judson Church (à partir des années 1960-1970) qui érige la répétition en principe esthétique associée au minimalisme et à l'accumulation et qui joue à modifier la perception du spectateur, en particulier Trisha Brown, Lucinda Childs, Andy Degroat, Philip Glass...

[715] LOUPPE, Laurence *Poétique de la danse contemporaine*, « Lecture du temps », *op. cit.*, p.145.

[716] *Ibid.*, p.139.

[717] DUBOC, Odile, citée in LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *idem.*

[718] GODARD, Hubert, « Des trous noirs », entretien avec KUYPERS, Patricia, in *Nouvelles de danse*, n°53, éd. Contredanse, Bruxelles, 2006, p.58.

[719] « Charger – expression couramment utilisée par les praticiens, qui laisse entende la dimension énergétique mais aussi pondérale, à l'œuvre dans le processus d'animation marionnettique […]. » MERABET, Emma, « Cartographie de l'animation », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, *op. cit.*, document associé au numéro, (non paginé) p.6.

quelque chose dans le corps. Reprenons la question posée par Daniel Sibony : « de quoi le corps danseur est-il chargé ? »[720] Il poursuit :

> de porter un désir de contact avec l'Autre. (L'être du corps, l'origine, les racines…) Ce désir : faire vibrer l'écart entre humain et divin, profane et sacré, de part et d'autre d'une certaine mort. C'est dynamique : un corps chargé de tous ses élans – élans retenus, mis en mémoire et en attente – vient décharger tout ça du côté de l'Autre.[721]

Cet Autre est d'abord l'altérité contenue en soi-même, sa prise en compte et sa connaissance. C'est le rappel de ce qui nous constitue, au-delà de la technique, et du désir qui nous habite en tant qu'interprète, et en tant que spectateur receveur du corps partagé par la scène. On procèderait donc à ce que je nomme un dés-enfouissement du geste, une exhumation : au-delà de la technique, de l'anatomie, dépassant la connaissance articulaire, le corps dansant est amené, dans sa rencontre avec l'art de la marionnette, à renouer avec cette charge interne, qui constitue l'état de grâce de l'acte d'animation. En ce sens, la marionnette aide à défier la loi en danse : qu'elle soit sous le joug de la gravité, des articulations,… la marionnette aide à renouer avec ce qui fait le corps et ses libertés.

Si la marionnette crée le sentiment d'une manipulation sans limites (comme si on pouvait faire d'elle ce que l'on voudrait), toute personne ayant essayé la manipulation le confirment : la marionnette n'est pas un objet docile. Au contraire, c'est souvent l'objet qui impose la direction du mouvement ou de la scène. Dans cette perspective, nous envisageons le début du XXe siècle, et notamment des spectacles fondateurs comme *Coppélia* et surtout *Petrouchka*, comme des points de bascule où l'imitation du pantin a servi à ouvrir la voie d'une libération du corps, comme un point de non-retour, ouvrant sur les futures expériences chorégraphiques du XXe siècle et leur incroyable richesse (la danse contemporaine, le voguing, le hip-hop, le jookin,…). Tout un vocabulaire du geste marionnettique (que l'on retrouve partout) s'étaye dans un travail sur les articulations, le relâché, la fluidité. À cet endroit, la marionnette a été un outil important pour *faire* geste, ouvrant des perspectives vers une intuition gestuelle au plus proche de l'interprète.

Le danseur marionnettisé devient un corps disponible, offert en partage. La marionnettisation éloigne d'une composition anthropocentrique de la scène, puisque le corps devient objet, support d'images, en *dansant comme*.

---

[720] SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, *op. cit.*, p.115.
[721] *Idem*.

CHAPITRE 2 – Changer la perception du corps par le geste

Identification, idéalisation, sublimation ou crainte d'une proximité inquiétante et conflictuelle : les relations homme-marionnette ont toujours dépassé le stade de l'imitation et de l'illusion pour essayer de percer le noyau mystérieux et spécifique de l'identité humaine. La révélation d'une continuité profonde entre formes et états différents de la matière contribue à structurer et à stabiliser la vie de la société.[722]

Troisième niveau de la marionnettisation : l'*ex-centrique*, quand la marionnette pousse le corps du danseur au-delà de lui-même

> On considère sa main sur la table, et il en résulte toujours une stupeur philosophique. Je suis dans cette main et je n'y suis pas. Elle est moi et non-moi. Et en effet, cette présence exige une contradiction : mon corps est contradiction, inspire, impose contradiction : et c'est cette propriété qui serait fondamentale dans une théorie de l'être vivant.[723]

En troisième et dernier niveau de la marionnettisation du corps se trouve ce que je nomme l'*ex-centrique*, compris dans son sens étymologique (celui qui sort de son centre). À cet endroit, la marionnettisation est un entre-deux chorégraphique et réceptif du corps (ou d'un extrait de corps) entre la marionnette et le danseur. Comme la métaphore, elle est un transport, un déplacement, et produit une recherche chorégraphique qui amène l'interprète à une sortie de son centre. Le centre définit autant les habitudes corporelles et interprétatives du danseur, que le centre de gravité, les appuis, le souffle et toutes les données biologiques qui font l'unicité d'un corps dansant.

Toujours absente de la scène puisque nous sommes dans le *Danser comme*, la marionnette invite le danseur par jeux d'influences et d'imaginaires à reconsidérer son corps et sa place d'être vivant en scène. Le corps se fait matériau, fragment, objet, altérité Autre que soi-même. Par l'*ex-centrique*, la marionnette déplace le danseur.

Comment le danseur se marionnettise-t-il ? Comment passe-t-il d'une présence réelle (un être vivant en scène, reconnaissable par tous) à un effet de présence, une sensation, un fragment, un objet ? Prenant pour point de départ le *distinguo* entre animé et inanimé, la marionnettisation du corps de troisième niveau va plu loin et propose un nouveau mode de figuration du corps et de la pensée du danseur en scène par fragments et par strates. Le danseur isole certaines parties de son corps pour proposer d'autres focus d'attention et d'instances dramatico-chorégraphiques. Pourtant, ce niveau de la marionnettisation n'exclut jamais la visibilité du corps humain (même par fragment), sa reconnaissance, sa nudité. Tout en s'imprégnant d'un imaginaire

[722] ERULI, Brunella, « Penser l'humain », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, la marionnette et les autres arts, «* Les mythes de la marionnette », n°14, *op. cit.*, p.8.
[723] VALÉRY, Paul, « Tel quel », *Œuvres*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Gallimard, Paris, 1960, p.519.

marionnettique, il va au-delà de l'imitation et offre un regard (du danseur comme du spectateur) sur ce qui nous constitue en tant que vivant et non-vivant en devenir, sur cet assemblage de matériaux et minéraux qui nous constituent, autant que sur l'infra-mouvement[724] qui nous parcourt sans cesse. Comment l'*ex-centrique* participe-t-il à bâtir un surpassement de la présence du danseur, un geste plus prégnant[725] que le vivant seul ?

En ce sens, la marionnettisation du corps du danseur est une méta-représentation : elle est une représentation de ce qui nous constitue (notre corps, les angoisses, changements ou évolutions qui y sont associés, notre pensée). Elle marque cette fragilité du vivant, sa précarité, ses incertitudes autant que son absence totale de pérennité (un corps qui ne cesse d'évoluer, de se dégrader, sur lequel l'individu n'a nulle maîtrise ; la multiplicité de la pensée, de l'être d'un point de vue ontologique).

Être hors de soi, et créer des altérités sur soi et au-travers soi, c'est aussi désigner là un rapport à l'Autre – compris ici dans son sens large : être humain, animal, objet, lieu… – dans lequel l'individu laisse des fragments de lui-même, à jamais perdus, à jamais offerts. De même que l'individu se constitue de ces rencontres et s'en trouve modifié, il abandonne une part de lui-même à la fin de la rencontre, qu'elle ait été lutte ou apaisement. Le corps devient alors multiplication de fragments spectraux, venant eux-mêmes rencontrer et compléter d'autres altérités. Le corps n'en ressort pas pour autant évidé mais modifié par ces tournants majeurs.

La question centrale sera alors la suivante : comment la marionnette permet-elle au danseur un transport, un déplacement de son centre, jusqu'à faire de lui cet *ex-centrique*, cet Autre de lui-même ?

[724] CLAM, Jean, « L'infra. Les yeux fermés », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n°1, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2015, pp.88-101.
[725] Sur la prégnance de la figure, voir CLAM, Jean et GODFROY, Alice, « Émergence de la figure. Entretien avec Jean Clam », 2018, [en ligne]. In *Site Pour un Atlas des Figures*, France, [consulté le 03 septembre 2020]. Disponible sur : https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/emergence-de-la-figure.

I. La marionnette comme modèle

À la lumière de l'*ex-centrique* dans la marionnettisation du corps, il s'agira d'envisager la marionnette comme un modèle pour le danseur qui le pousserait, par l'imaginaire qu'elle apporte, à s'extraire de lui-même.

Sans demander d'imiter le geste de la marionnette (voire en s'en éloignant tout à fait), Heinrich von Kleist suggère dans son essai que la marionnette apprend la grâce au danseur. En relisant *Sur le Théâtre de marionnettes*[726], il s'agira de voir comment Kleist, très en avance sur son temps, invite le danseur à porter un regard plus aiguisé sur la marionnette afin de mettre au service de sa danse l'abandon et la disponibilité du corps qu'elle lui propose.

Par la suite, nous verrons, à travers l'étude de passages de *The Great Tamer*[727] de Dimitris Papaioannou, comment la marionnette peut être définie comme une figure kinesthésique du seuil, permettant au corps dansant de passer de la forme à la figure : le corps n'est plus reconnaissable pour lui-même, ni dans l'imitation de quelque chose, il devient autre, une instance transitoire au seuil des présences.

[726] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, trad. all. Jacques Outin, éd. Mille et une Nuits, Paris, (1810) 1998, 26p.

[727] PAPAIOANNOU, Dimitris, *The Great Tamer*, conception et direction Dimitris Papaioannou, décors Tina Tzoka, costumes Anggelos Mendis, lumières Evina Vassilakopoulou, sons Giwrgos Poulios, sonorités et régie Kostas Michopoulos, musique Johann Strauss II, An der schönen blauen Donau, Op. 314, adaptation musicale Stephanos Droussiotis, sculpture Nectarios Dionysatos, créé à Onassis – Centre culturel, Athènes, 24 mai 2017.

A) Relire Kleist

a) Enjeux d'un essai essentiel de quelques pages, ou comment le danseur regarda la marionnette

À ce stade de l'exploration de la marionnettisation du corps pour le *Danser comme*, l'essai philosophique et littéraire *Sur le Théâtre de marionnettes*[728] d'Heinrich von Kleist s'impose de manière incontournable. Pourtant, cet essai édité pour la première fois en 1810 n'a pas tout de suite eu le succès escompté auprès des lecteurs et intellectuels de son époque : il passe inaperçu. Ce n'est qu'à la fin du XIXe et au début du XXe siècles qu'Heinrich von Kleist trouve son écho chez les penseurs du théâtre en quête d'un renouvellement de l'acteur.

Bien que le texte de Kleist soit resté longtemps dans l'ombre et non exploité, il commence donc à trouver une résonnance, presque un siècle après sa publication, dans les cercles littéraires et artistiques allemands, et c'est Hermann Bahr (auteur autrichien, 1863-1934) qui en propose, peut-être, le premier commentaire[729] en 1895 « en affirmant non seulement que les danseurs, mais aussi les acteurs et même tous les artistes et les philosophes ont quelque chose à apprendre du spectacle des marionnettes »[730]. L'auteur autrichien Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) aussi reconnaît à la même époque le caractère indispensable du texte de Kleist (qu'il présente plus tard en 1922 dans son *Deutsches Lesebuch*), comme « un morceau de philosophie étincelant de raison et de grâce ».[731]

Sur le Théâtre de marionnettes est un récit construit sous la forme d'une nouvelle dialoguée entre le « premier danseur à l'Opéra de la ville »[732] d'une part, et le narrateur (Kleist ou un personnage fictif) d'autre part. Le premier raconte au second qu'il a vu un spectacle de marionnettes à fils et qu'il en est ressorti subjugué :

> Il m'assura que la pantomime de ces poupées lui procurait un plaisir intense et me fit clairement sentir qu'elles pouvaient apprendre toutes sortes de choses à un danseur désireux de se parfaire.[733]

Dans ce récit fictif, Kleist érige la marionnette en modèle pour le danseur : de la marionnette à fils (sans doute plusieurs marionnettes accrochées ensemble à un cerceau que l'on secouait), le

[728] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, *op. cit.*
[729] BAHR, Hermann, « Marionetten », *Die Zeit*, Vienne, 17 août 1895, pp.108-109. Cité in PLASSARD, Didier, « La vitesse du cheval et celle de l'escargot : théories et pratiques de la Surmarionnette chez Edward Gordon Craig », *op. cit.*, p.6.
[730] PLASSARD, Didier, « La vitesse du cheval et celle de l'escargot : théories et pratiques de la Surmarionnette chez Edward Gordon Craig », *idem.*
[731] *Ibid.*, trad. all. Didier Plassard, p.7.
[732] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, *ibid.*, p.9.
[733] *Ibid.*, p.9.

danseur en tirerait un enseignement sur une forme de lâcher-prise, un détachement du contrôle du corps, qui conduirait à la grâce du geste artistique. Puisque les marionnettes n'ont pas de conscience, elles ne font qu'exécuter leurs mouvements. De cet abandon total naît un geste de pure chorégraphie :

> _ Et quel avantage cette poupée aurait-elle sur les danseurs vivants ?
>
> _ Quel avantage ? Avant tout, mon excellent ami, un avantage négatif : elle ne ferait en effet *jamais de manières*. Car l'affectation apparaît, comme vous le savez, au moment où l'âme (*vis motrix*) se trouve en un point tout autre que le centre de gravité du mouvement. Et comme le machiniste ne dispose, par l'intermédiaire du fil de fer ou de la ficelle, pas d'un autre point que celui-ci, les membres sont comme ils doivent être, morts, de simples pendules, et se soumettent à la seule loi de la pesanteur ; une propriété merveilleuse, qu'on chercherait en vain chez la plupart de nos danseurs.[734]

Le corps est invité au relâché, à la décrispation, à une danse libérée telle qu'on la trouvera plus tard dans les expérimentations d'Isadora Duncan ou Mary Wigman par exemple. En observant la marionnette, le danseur est incité à exprimer son moi intérieur, une danse intime, dont l'authenticité s'éloigne de la succession de mouvements. Kleist tourne le dos à la dimension pantomimique de la danse de son époque et exprime une fascination pour la beauté des formes pures. Son texte entre en dialogue avec les artistes du début du XXe siècle et les expériences pour établir un art non figuratif.

Par son essai philosophique, Heinrich von Kleist nous invite à observer le geste dans une position tout à fait moderne pour son temps : une observation compréhensive et intégrée du geste par l'interprète et le chercheur. En ce sens, les pistes lancées par Kleist peuvent être rapprochées des travaux de l'anthropologue du geste Marcel Jousse (1886-1961). Dans *L'anthropologie du geste*[735] notamment, il propose de revisiter la posture datée de l'observateur pur, pour tenir compte de « la nécessité, dans l'observation du geste, de ne pas s'en tenir à ce que l'on perçoit ordinairement selon nos propres filtres perceptifs […] »[736]. Il précise :

> Grâce à l'attention qui se concentre sur eux, certains gestes peuvent également passer, par insensible progression, de l'inconscience absolue à la pleine conscience, de l'automatisme purement réflexe au jeu le plus volontaire.[737]

Ainsi, en observant la marionnette, le « premier danseur à l'Opéra de la ville » s'éveille : il observe en pleine conscience les gestes de la marionnette, sortant ainsi de sa passivité de spectateur, et reçoit dans son corps les informations qu'elle lui transmet. La marionnette prend un rôle utile, de modèle, pour le danseur puisqu'elle le renvoie à sa propre pratique.

Si plusieurs lectures sont possibles du texte de Kleist, Bernard Dort en soutient deux :

---

[734] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, *op. cit.*, pp.13-14.
[735] JOUSSE, Marcel, *L'anthropologie du geste*, coll. « Voies ouvertes », éd. Gallimard, Paris, 1974, 410p.
[736] ROQUET, Christine, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *op. cit.*
[737] JOUSSE, Marcel, *L'anthropologie du geste*, *ibid.*, p.687.

> On le tient ou pour un manifeste destiné à réhabiliter ce genre mineur et à lui rendre sa dignité de modèle théâtral ; ou pour une méditation sur la faute et le salut de nature à éclairer toute l'œuvre de Kleist.[738]

Il semble faire l'impasse sur la troisième lecture que nous relevons pour le *Danser comme* : Kleist soulève l'impact qu'un art peut avoir sur un autre, jusque dans la chair de ses interprètes et sa composition scénique. Au-delà de réhabiliter la marionnette, il s'agit pour Kleist d'alerter l'artiste, comme avait pu le faire Noverre avant, sur le risque d'un enfermement dans son art, ses trajets gestuels, ses pratiques, sa virtuosité, qui perd ainsi son état de grâce dans une trop grande maîtrise mécanique ce que, paradoxalement, la marionnette réfuterait. Si la marionnette demande une maîtrise technique exigeante, elle ne peut être mue en force : quelque chose résiste. Il faut être à l'écoute de l'objet et de ce qu'il propose ou induit par sa présence. L'objet marionnette requiert une adaptation pour l'interprète autant que son humilité. La marionnette est en ce sens le modèle parmi tous les modèles dans la mesure où, inanimée, elle ramène le corps à son état premier : l'inerte, l'amas de matières. Elle renvoie l'interprète à son état de mortel, à la modestie face à la vie qui peut s'échapper à tout moment. Ainsi, elle devient sous la plume de Kleist le modèle du geste dansé vers quoi toutes les forces sont concentrées, sans détour.

En ce sens, Kleist pressent toutes les mutations qui vont bouleverser le XXe siècle, et notamment l'importance de l'éclatement des frontières entre les disciplines (des mouvements pendulaires des artistes du Bauhaus qui reprennent presque à la lettre le texte de Kleist, aux expérimentations avec la matière, les objets, la formalisation du statut de metteur en scène, la destitution de la parole…). Kleist préfigure l'extrême disponibilité du corps que la danse contemporaine va déployer et ressent aussi l'influence transdisciplinaire qui va balayer les arts de la scène sur tout le XXe siècle, aussi durable qu'irréversible. Comme le précise Bernard Dort :

> Un tel théâtre ne relève plus de la littérature : il est, d'emblée, gestuel. Et que le public de celui-ci soit "la populace" de la place du marché ne doit pas non plus être passé sous silence : ce théâtre a, originellement, une vocation populaire. Le geste est moins élitaire que la parole.[739]

b) « Le chemin qui mène à l'âme du danseur »[740]

Le paradoxe soulevé par Kleist est que la marionnette, cet objet par définition destiné à l'animation et *a priori* dépendant d'un manipulateur-interprète, exerce une influence, un pouvoir d'*activation* sur le geste d'un danseur qui le met au travail. L'objet marionnette invite (par un jeu de transposition double du marionnettiste et de la marionnette) le danseur à sortir hors de lui-même, pour interroger son geste, sa pratique. Au début du XXe siècle, la relecture de Kleist par les

[738] DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, coll. « Le Temps du théâtre », éd. Actes Sud, Arles, 1988, p.25.
[739] *Ibid.*, p.26.
[740] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, *op. cit.*, p.11.

artistes d'avant-gardes les amène à chercher un renouvellement de la forme de l'humain en scène, mais aussi de l'image que l'artiste projette de lui et qu'il a de lui-même, et sa façon d'appréhender l'espace. De Schlemmer à Mary Wigman, de Picasso à Depero, nous éloignons l'humain d'une représentation trop fidèle et biologique, pour modeler les corps des danseurs au travers de costumes, de peintures, de gestes chorégraphiques : ces corps sont reconsidérés dans leur architecture autant que dans leur condition, leur état d'être en scène. Le filtre de la scène développe dès lors un espace de déformation des corps, cherchant à déconstruire le vivant immédiatement reconnaissable. Pourtant, les marionnettes observées par Kleist et sur lesquelles son texte s'appuie ont un contrôle plutôt rudimentaire, et sont quatre ou cinq attachées au même cerceau. Comme Kleist le dit lui-même :

> Il ajouta que ce mouvement était fort simple ; chaque fois que le centre de gravité se déplaçait en ligne droite, les membres décrivaient des courbes ; et que souvent, après avoir été secoué de manière purement accidentelle, l'ensemble entrait dans une sorte de mouvement rythmique qui n'était pas sans ressembler à la danse.[741]

Mettre ainsi en évidence un contrôle aussi simple pour soutenir l'argumentaire de son essai, permet à Kleist de démontrer, en creux, l'élégance de la simplicité dans le geste chorégraphique : il ne s'agit pas tant de démontrer une technique que de se dévoiler en tant qu'interprète, dans une perspective par conséquent beaucoup plus intime pour danser.

Par l'expression « chaque mouvement avait son centre de gravité »[742] et par la précision que chaque ligne dessinée par ce centre de gravité était « mystérieuse »[743] « car elle n'était rien d'autre que le chemin qui mène à l'âme du danseur »[744], ce que nous décrit ici Kleist (ou le narrateur rapportant les paroles de son ami danseur) est le geste. Il décrit ce qui rend unique le mouvement d'un interprète singulier en scène, et toute la charge énergétique, interprétative et émotionnelle qui s'y rapporte. Il propose donc une définition à l'ébauche du geste dansé, avant que celui-ci ne fasse l'objet de l'attention des recherches en danse. Comme le propose Christine Roquet :

> […] le geste est une entité globale, une « configuration » pour reprendre le terme de Didi-Huberman ; […] il n'est pas dissociable d'un contexte ; […] le geste est également indissociable du travail de la perception et […] tout n'y est pas visible ou lisible d'emblée.[745]

Le geste est donc un assemblage de vecteurs cachés, dissimulés, cette « âme du danseur » ainsi révélée par le geste de la marionnette selon Kleist. Kleist invitait déjà à sortir de notre perception

---

741 KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, *op. cit.*, pp.10-11.
742 *Ibid.*, p.10.
743 *Ibid.*, p.11.
744 *Idem.*
745 ROQUET, Christine, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *op. cit.* Christine Roquet s'appuie sur DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'invité », *Télérama* n°3 283, 12 décembre 2012, p.4.

(ce que le « premier danseur de l'Opéra de la ville » voit du mouvement de la marionnette, l'illusion qui s'opère sur sa position de spectateur et d'artiste) pour aller chatouiller les sensations que nous éprouvons à la vue de ce geste, réveillant les endroits intimes du corps qu'elle sollicite.

Finalement, c'est cet *infra* du mouvement (pour reprendre le propos de Jean Clam[746]), ce qui n'est pas « visible ou lisible d'emblée »[747] que capte le « premier danseur de l'Opéra de la ville » dans le texte de Kleist. Il reçoit la double force qui anime la marionnette et qui est pourtant invisibilisée par le processus d'illusion de la manipulation : l'action du marionnettiste de fil d'une part, qui est caché au-dessus de la scène et qui met en mouvement la marionnette par sa dextérité ; l'action de la marionnette elle-même d'autre part, ces mouvements pendulaires, ces centres de gravité multiples, ces lignes enfin dessinant des trajets qui, quoique fasse le marionnettiste, n'émanent que de l'objet et n'appartiennent qu'à lui. En ce sens, Kleist présente non seulement la marionnette comme un objet scénique ayant *d'abord* des propriétés chorégraphiques avant même d'être un objet théâtral, mais il la place aussi comme révélateur, miroir déformant ou prisme qui soulignerait l'énergie, la créativité, la vitalité « l'âme » (pour reprendre son terme) de l'artiste marionnettiste, lui-même premier danseur de cette chorégraphie du pantin.

La marionnette sert ici de support pour dévoiler, par détournements et contournements, la danse interne du marionnettiste, caché dans les hauteurs. Sur ce point, notre analyse diffère probablement de celle proposée par Bernard Dort[748]. Selon Dort, Craig reconnaît, dans les pas de Kleist (mais sans le citer), certes la légitimité de la marionnette et sa suprématie sur l'individu, mais surtout parce qu'elle ne serait pas livrée à ses passions. Pour autant, la marionnette kleistienne permet d'avoir accès à « l'âme du danseur » ou du marionnettiste puisqu'elle en révèle les pensées par le langage de ses gestes. Ainsi, si ce n'est un caractère purement émotif, la marionnette chez Kleist ne cherche ni mécanisation ni dressage des passions humaines, mais amène plutôt le danseur à renouer et composer avec elles. Comme le souligne Brunella Eruli :

> La marionnette représente autant qu'elle "incarne" le double invisible de l'homme et cela selon deux versants : le côté positif, lumineux exalte l'esprit, libéré de la pesanteur de la matière, le corps devient un danseur parfait et libre ; le côté négatif explicite les pulsions inconnues de l'âme et de la psychologie humaines.[749]

Enfin, cette âme du danseur ainsi révélée par la plume de Kleist, concerne avant toute chose l'accident. Et c'est à cet endroit précis que la marionnette peut servir de modèle au danseur : pour Kleist il s'agit, non pas que le danseur reproduise les mouvements de la

---

[746] CLAM, Jean, « L'infra. Les yeux fermés », *op. cit.*, pp.88-101.
[747] ROQUET, Christine, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *ibid.*
[748] DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, *op. cit.*, pp.26-27.
[749] ERULI, Brunella, « Penser l'humain », ERULI, Brunella (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Les mythes de la marionnette », n°14, *op. cit.* p.9,

marionnette qui apparaissent comme parfaits et plein de grâce, mais plutôt d'en observer les imprécisions, les erreurs, les incohérences.

Puisqu'il s'agit de mouvements pendulaires, de membres morts comme il le rappelle, ceux-ci sont en effet en tout point éloignés de la gestuelle des danseurs de « l'Opéra de la ville ». Ce qui séduit Kleist est la ligne droite pure, efficace du geste marionnettique. Il faut donc saisir ici une absence de recherche dans le geste (détaché de tout psychologisme). Ainsi, comme une ligne de conduite enseignée par l'objet, c'est en s'éloignant par conséquent de la virtuosité répétée, acquise, que le danseur retrouve l'énergie sublime et créative de son humanité.

c) La danse de la marionnette, une matérialisation éphémère de la grâce ? De la conscience absente au corps suspendu

Daniel Arasse, dans son étude du sourire de *La Joconde* de Léonard De Vinci, dit que la grâce naît lorsque nous avons la sensation que le caractère éphémère du temps, d'un coup, se suspend :

> […] *La Joconde*, c'est la grâce, la grâce d'un sourire. Or le sourire c'est éphémère, ça ne dure qu'un instant. Et c'est ce sourire de la grâce qui fait l'union du chaos du paysage qui est derrière. C'est-à-dire que du chaos on passe à la grâce. Et de la grâce, on repassera au chaos. […] On passe donc, avec ce sourire éphémère de *La Joconde*, du temps immémorial du chaos au temps fugitif et présent de la grâce mais on reviendra à ce temps sans fin du chaos et de l'absence de la forme.[750]

Du chaos du geste des marionnettes de fils observées par Kleist (simplement secouées, par une machinerie peu élaborée) naît la grâce, un instant, d'un geste qui émerge et conquit le « premier danseur de l'Opéra de la ville », venant secouer sa danse à lui. La marionnette, par son extrême fragilité et précarité (une figure inanimée et au devenir tout aussi immobile après la représentation), manifeste au danseur, comme un boomerang vif, cette fugacité du temps et la beauté du geste artistique incontrôlé, spontané, impossible à retracer à l'identique.

Selon Kleist, la conscience provoque des « désordres »[751] « dans la grâce naturelle de l'homme »[752]. Dans la suite du texte, le narrateur raconte comment un de ses jeunes amis a perdu la grâce qui émanait de lui dès lors qu'il s'en ait rendu compte et qu'il a essayé de la reproduire. Kleist précise en effet que selon lui :

[750] ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, coll. « Folio essais », éd. Gallimard, Paris, 2004, pp.38-39.
[751] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, *op. cit.*, p.16.
[752] *Idem*.

> [la grâce] apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu.[753]

Pour que la grâce ait lieu, l'artiste doit être dans un abandon total à son geste artistique et focaliser entièrement son énergie dans cette direction, sans commettre de pas de côtés ou de regards rétrospectifs pour s'observer. « […] [D]ans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est souveraine et rayonnante. »[754].

Pourquoi alors ne pas avoir débuté *La Marionnette danse* par une étude du texte de Kleist ? *Sur le Théâtre de marionnettes* constitue en effet un des fondements théoriques de la thématique, pouvant être réutilisé, réinventé dans chaque chapitre. Pourtant, c'est à l'*ex-centrique* qu'il convient le mieux dans la mesure où l'observation proposée par Kleist convie l'interprète à ne pas focaliser une attention narcissique sur son geste, mais à être dans un état d'abandon et de grande disponibilité. Comme la marionnette, elle-même abandonnée aux fils qui la soutiennent :

> M. C… insiste : il peut « y avoir plus de grâce dans un pantin articulé que dans la charpente du corps humain » et il est « tout bonnement impossible à l'homme d'égaler en cela le pantin ». C'est que, derrière ces pantins, il y a « l'opérateur ». Il les manipule.[755]

Comprenons que : derrière le « pantin » il y a l'opérateur, derrière le geste chorégraphique il y a l'interprète. Soit : l'interprète est invité à regarder son geste comme autre que lui-même, extrait de son propre corps. Celui qui manipule n'est pas celui qui sait mais celui qui s'abandonne au geste et se laisse conduire par lui. Par l'intermédiaire de la marionnette, il s'agit donc pour Kleist d'amener le danseur à renouer avec son être le plus profond pour danser. Alors, il s'agit de se défaire, de se décoller de l'immédiateté de transposition entre l'esprit dans le corps et le geste sur le corps. Non pas que l'on fragmente les deux, mais l'interprète cherche à les réinterroger et à sortir de cette prise directe dont on perd les enjeux, les amplitudes et les fondements par une trop grande superposition. Par ce chemin, le danseur revient à une immédiateté, dansant seconde après seconde, et non pas à une mécanique à l'anticipation visible. Kleist comprend que le mécanisme des marionnettes qu'il observe ne permet pas la précision d'un fil à chaque articulation, et que le marionnettiste laisse jouer la gravité des membres : en ce sens, Kleist révèle que le marionnettiste se concentre sur l'impulse du geste, le pré-mouvement de cet *ex-centrique*, pour créer le geste.

Enfin, *Sur le Théâtre de marionnettes* puise dans la technique traditionnelle du fil (suspendant les marionnettes par le haut) une élévation défiant les lois de gravité, tant sur un plan physique

---

[753]KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, *op. cit.*, p.20.
[754] *Idem*
[755] DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, *op. cit.*, p.26.

(soulever la marionnette) que sur celui de la corporéité du danseur (atteindre cette élévation par le geste et être atteint en retour par elle) :

> Du reste, me dit-il, ces poupées ont l'avantage d'être *antigravitationnelles*. Elles ne savent rien de l'inertie de la matière, propriété on ne peut plus contraire à la danse : car la force qui les soulève dans les airs est supérieure à celle qui les retient au sol. […] les poupées n'ont besoin du sol que pour le *frôler*, et réanimer l'envolée de leurs membres par cet arrêt momentané ; nous-mêmes en avons besoin pour y *reposer* un instant et nous remettre des efforts de la danse : instant qui n'est manifestement pas de la danse, et dont il n'y a rien d'autre à faire que de l'écarter autant qu'on peut.[756]

Kleist ne s'attarde pas sur cette propriété antigravitationnelle pour montrer que la poupée est bien animée, mais plutôt pour révéler combien « les contingences du vivant […] nuisent à l'expression de la Grâce scénique »[757]. Puisque Kleist prend d'emblée pour acquis que la marionnette est une danseuse en mouvement, il s'agit alors de dépasser l'illusion du vivant traditionnellement imputée à la marionnette, en démontrant comment celle-ci surpasse le geste humain. Si la marionnette kleistienne révèle, comme des « pendules », que chaque membre a son propre centre de gravité, alors cette âme (qu'il nomme « *vis motrix* »), ce geste pour danser est partout dans le corps : le danseur a en lui mille zones énergétiques pour débuter son mouvement (membres, articulations, souffle, basculement,…). Abandonner les affects – comme la marionnette en est dépourvue – conduit le danseur à une libération de son corps, un abandon absolu et une confiance accordée au geste qui, attentif à l'environnement autour et au corps qui le porte, peut émerger de partout et produire la grâce.

En laissant prouesse et ego de côté, il semblerait qu'entre les lignes Kleist suggère une économie de moyens et de forces au danseur, proposant sur la scène chorégraphique un corps ultra-disponible : dans le passage où il parle des centres de gravité de chaque membre, il suggère que chacun a déjà sa force et qu'il n'est pas nécessaire d'aller contre ou de surenchérir pour créer de la danse. Le corps marionnettisé dans sa caricature est alors balayé, Kleist avait compris qu'il s'agissait là d'une erreur prenant à l'envers ce que la marionnette indique vraiment, à savoir que peu de choses sont nécessaires pour faire danse, et que celle-ci est déjà contenue dans le membre, le corps qui va bouger. Presque serions-nous déjà avec Kleist sur l'analyse d'un pré-mouvement godardien[758] avant l'heure. La marionnette comme modèle est avant tout celui d'un geste simple, d'un geste essentiel : non pas contenant une forme d'essence, mais essentiel à la réalisation de la danse, à n'exécuter que si le besoin – artistique, sensoriel, intuitif – s'en fait sentir, plutôt que

[756] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, *op. cit.*, p.15.
[757] NICLAIS, Shirley, *Ci-gît la marionnette. Réifications et réanimations de l'humain sur les scènes de Tadeusz Kantor et Louise Bourgeois*, *op. cit.*, p.40.
[758] GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », « Postface », GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XX*e *siècle*, *op. cit.*, pp.235-241.

d'entrer dans le geste par la force de la volonté. Suspendu déjà, comme chez Odile Duboc[759], le geste fait frémir la marionnette dès qu'on la touche. Corps en présence dès qu'il est regardé, le danseur et la tenue de son corps indiquent clairement le mouvement à venir, ou plutôt le mouvement *déjà présent*.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que, au-delà de la lecture du geste de la marionnette comme une innocence pure, c'est peut-être une nouvelle lecture de Kleist qu'il faudrait faire ici : Kleist critiquerait, à la fin de son texte, non plus la conscience du geste mais sa maîtrise et la recherche menée pour le dompter encore davantage. Dans une perspective chorégraphique, il suggérerait alors plutôt une si pleine conscience du corps et du geste que, justement, le danseur pourrait faire acte d'abandon et toucher la grâce. Le rare, le précieux, ne naîtrait pas dans l'exercice mais bien dans l'écoute de sa propre spontanéité. La marionnette donc, non plus saccadée ou mécanique, proposerait là une tendre gaucherie que la chute rend immédiatement plus sublime par la possible élévation. Sceptique de la présence humaine en scène, la perfection est refusée à l'Homme selon Kleist. Quelle est sa conclusion : renoncer au savoir du monde ou au contraire se perfectionner pour atteindre la beauté ? Si le texte kleistien s'achève sur une ambivalence entre mélancolie et promesse, il nourrit en tout cas le point de vue de la chercheuse à l'endroit de l'extrême disponibilité du corps, comme nécessité indispensable à la scène.

Prenons les choses à l'envers : la marionnette est-elle vraiment dédouanée des lois de la gravité ou n'est-elle pas justement si gravitaire qu'elle est en permanence en danger de chute ? Et sa grâce, n'est-elle pas le fruit de cette élévation quasi magique, de cette suspension inattendue ? La marionnette est effectivement gravitaire dès lors qu'elle n'est pas animée : la chute, l'amoncellement de matière au sol, le tas de chiffons informe, est inévitable. La grâce disparaît de manière radicale au profit du tas de matériaux. Car c'est de l'acte d'animation qu'émerge son absence de gravité : c'est parce que nous (interprète, danseur, spectateur, marionnette) sommes animés par quelque chose (un geste, un souffle, une flamme, une impulsion) que nous nous élevons. Notre propriété antigravitationnelle et d'élévation est possible dès lors que nous abandonnons la lutte, le contrôle, la maîtrise, pour nous élancer vers le ciel. C'est cette beauté fragile que Kleist nous rappelle : cette précarité instinctive, réflexe, intuitive, qui nous anime et nous conduit à la grâce, permettant de *laisser voir* ce qui nous anime. Se laisser traverser par la

[759] DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphie*, établi sous la dir. de Françoise Michel et Julie Perrin, accompagné d'un DVD (3h), éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012, 251p.

marionnette comme le fait le « premier danseur de l'Opéra de la ville » du texte de Kleist permet au danseur une traversée interne et d'extraire le geste de lui-même.

Cette absence de contrôle (une trop grande conscience nuirait à la création de la grâce), est aussi une invitation à une part de hasard, ce qui vient contredire le propos de Craig : Kleist tire de l'enseignement de la marionnette pour le danseur une invitation à laisser le corps *être*. C'est dans ce qui nous échappe – ce hasard pourtant mis de côté par Craig[760] – que la grâce a lieu.

Or, la marionnette est justement un modèle pour l'interprète dans la mesure où elle montre la voix de cette échappée : l'interprète marionnettiste peut croire qu'il fait faire un acte à sa marionnette, mais celle-ci, par le résultat proposé tenant compte de sa corporéité particulière et ses propriétés qualitatives de mouvement, offre autre chose à voir. L'artiste est surpris, l'œuvre lui échappe. De même, chaque spectateur saisit ce qu'il veut dans ce qui est donné à voir à travers le prisme de la marionnette. Pour l'interprète danseur, c'est la même chose : au-delà de la technique, c'est l'ensemble qui constitue sa personne (âge, sensibilité, expérience, souvenirs, émotions…) qui crée – et renouvelle – chaque fois le geste. Dépassant le faire, la marionnette kleistienne invite à voir au plus profond de l'interprète, au-delà de lui-même, et au plus profond de nous-mêmes spectateurs, au-delà de notre rationalisme. L'éloignement de la nature paraît alors dangereux pour Kleist puisqu'il éloignerait du sensible : dans la perception de la marionnette qu'il propose, le sensible est remis au centre, convoquant une reconnexion entre le corps et l'esprit certes, mais surtout l'environnement autour. La marionnette de Kleist invite à la création d'une corporéité.

Ce sont finalement les frontières de notre humain factuel, quotidien, que Kleist invite à délaisser pour renouer avec cet état de grâce indicible qui constitue notre vivant, « en circulant dans [notre] corps »[761] pour paraphraser Henri Michaux.

---

[760] Kantor s'exprime au sujet de la marionnette craiguienne et ses limites, rapidement dépassées par la création du XXe siècle : « Son idée de remplacer un acteur vivant par un mannequin, par une création artificielle et mécanique, au nom de la conservation parfaite de l'homogénéité et de la cohérence de l'œuvre d'art, n'est plus de saison aujourd'hui. Des expériences ultérieures qui ont détruit l'homogénéité de la structure d'une œuvre d'art en y introduisant des éléments ÉTRANGERS, par collages et assemblages ; l'acceptation de la réalité "toute prête" ; la pleine reconnaissance du rôle du hasard ; la localisation de l'œuvre d'art sur l'étroite frontière entre RÉALITÉ DE LA VIE et FICTION ARTISTIQUE – tout cela a rendu négligeables les scrupules du début de notre siècle, de la période du symbolisme et de l'Art nouveau. L'alternative "art autonome de structure cérébrale ou danger de naturalisme" a cessé d'être la seule possible. » KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, chap. « Essai : Le Théâtre de la mort », *op. cit.*, p.217.

[761] MICHAUX, Henri, *La vie dans les plis*, chap. « Liberté d'action », « En circulant dans mon corps », coll. « Poésie », éd. NRF Gallimard, Paris, (1972) 2015, pp.45-46.

B) Le corps marionnettique : une figure kinesthésique du seuil

a) Le seuil, un espace de transition où plonge le corps

Le seuil est un espace. Il désigne autant l'endroit que l'on traverse, que l'on franchit, marquant un changement de lieu, de condition, d'état ; qu'une ouverture, une perspective. Matériel (le seuil de porte), philosophique (au seuil de la mort), le seuil marque irrémédiablement une transition, un passage autant qu'un flottement, une incertitude. En ce sens, à bien des égards la marionnette constitue pour la scène un entre deux, un « seuil entre les hommes et les dieux, seuil entre l'homme et sa représentation, sa figure »[762].

La figure, quant à elle, s'est progressivement imposée dans le langage scénique comme « un substitut ou une alternative au vocabulaire hérité de la tradition littéraire : celui de "personnage" »[763]. Sans aller du côté de la « crise du personnage » soulevée par Robert Abirached[764] et sur laquelle revient Julie Sermon (qui ferait faire un pas de côté à notre étude du geste), l'aspect de la figure qui nous intéresse ici est celui qui pose la question du visible :

> dans son sens le plus général, le terme désigne des formes qui s'offrent au regard, une réalité perçue de l'extérieur, dont on perçoit seulement les contours.[765]

C'est de ce « corps à regarder avant d'être »[766] dont il sera question.

Cette perspective du seuil implique donc que nous allons explorer la façon dont le corps du danseur passe de sa forme initiale de corps (reconnaissable immédiatement) à la figure : en étudiant des extraits de *The Great Tamer*[767] de Dimitris Papaioannou, nous verrons comment le corps n'est plus reconnaissable pour lui-même, pas plus qu'il ne cherche à faire l'imitation de quelque chose : placé en seuil, le marionnettique conduit le geste chorégraphique vers une transition perpétuelle interrogeant les modes de figuration du corps.

---

[762] GARRÉ NICOARĂ, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de la théâtralisation de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.18.
[763] SERMON, Julie, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », introduction, [en ligne]. In *Site Atlas Figura*, France, [consulté le 12 septembre 2019]. Disponible sur : https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/construction-du-personnage-et-dramaturgie-du-jeu-en-regime-figural.
[764] ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, coll. « Tel », éd. Gallimard, Paris, 1994, 506p.
[765] SERMON, Julie, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », *ibid.*
[766] *Idem.*
[767] PAPAIOANNOU, Dimitris, *The Great Tamer*, conception et direction Dimitris Papaioannou, décors Tina Tzoka, costumes Anggelos Mendis, lumières Evina Vassilakopoulou, sons Giwrgos Poulios, sonorités et régie Kostas Michopoulos, musique Johann Strauss II, An der schönen blauen Donau, Op. 314, adaptation musicale Stephanos Droussiotis, sculpture Nectarios Dionysatos, créé à Onassis – Centre culturel, Athènes, 24 mai 2017.

Si le marionnettique est « la fragilité d'une présence qui se construit à vue »[768], alors utiliser le corps marionnettique dans une perspective kinesthésique (soit la perception que nous avons du corps en mouvement) permet au corps du danseur de franchir une frontière entre rêve et réalité, proposant sur la scène des corps irréels, très réels dans leur nudité et pourtant si éloignés de notre réalité par leur (re)composition.

C'est le corps lui-même qui devient ce seuil, cet espace transitoire, matérialisant les évolutions perceptives du spectateur. Le corps, par son geste au seuil de l'objet et du vivant, raconte sa propre métamorphose charnelle, formelle et devient une sculpture plastique en mouvement.

b) Parcelliser son corps pour habiter le geste collectif : *The Great Tamer*, Dimitris Papaioannou

Il s'agit de creuser et d'enterrer, puis de révéler. Il s'agit de parler de l'identité, du passé, de l'héritage et de l'intériorité.[769]

D'abord connu comme peintre et auteur de comics, Dimitris Papaioannou étend ses explorations artistiques vers les décors, les costumes, le maquillage et finalement la performance et la chorégraphie. Hybrides et plastiques, à la croisée de la performance, de la danse et des arts visuels, les pièces de Dimitris Papaioannou sont protéiformes, d'une complexité rare et très physiques, s'appuyant souvent sur l'Histoire de l'art et de la peinture en particulier. Rapidement, il fait du changement de perception des corps la spécialité de son geste chorégraphique, défiant les limites du corps et les certitudes du spectateur, par une danse dont le collectif est souvent un fondement. Renouvellement des formes et fragile nudité composent le geste de Dimitris Papaioannou qui sculpte les corps comme une matière transformable à l'infini.

En 2017, il crée *The Great Tamer* en collaboration avec le Festival d'Avignon, qui rencontre un succès international. Un plateau incliné en pente douce vers le public, composé de planches, recouvre la scène. Sous ces planches : des trappes, des cavités, des poches. Des espaces pour extraire des objets, sortir de la terre, ranger des corps. Champ de fouilles archéologiques, cratères lunaires, pente menant irrémédiablement vers un gouffre, un vide, l'espace scénique de *The Great Tamer* raconte déjà comme un personnage, avant même l'arrivée des danseurs.

[768] GARRÉ NICOARĂ, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de la théâtralisation de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.521.
[769] PAPAIOANNOU, Dimitris, *The Great Tamer*, dossier du spectacle, extrait de la présentation du Festival d'Avignon, La Bâtie – Festival de Genève, 2018, p.5, [en ligne]. In *Site Bâtie*, Suisse, [consulté le 10 septembre 2019]. Disponible sur : https://2018.batie.ch/users_uploads/spectacles_spectacle-presse/5b239828b84da.pdf.

Dans cet espace vont naître, le temps du spectacle, des tableaux se succédant les uns aux autres, composés par dix danseurs. La plupart de ces tableaux reproduisent, en mouvement et avec une radicale économie de moyens, des peintures célèbres de la Renaissance, ou d'autres références artistiques plus contemporaines. La succession de gestes joue avec les souvenirs du spectateur qui repositionne une image picturale, retrouve un nom de peintre, ou laisse s'échapper le titre de la peinture. Goya (*Saturne dévorant un de ses fils*), Magritte (*Le Modèle rouge*), Rembrandt (*La leçon d'anatomie*), Botticelli (*La naissance de Vénus*), El Greco (*Pietà*), Géricault (*Le radeau de la Méduse*), mais aussi un clin d'œil au théâtre de Kantor (le Christ comique de *Wielopole-Wielopole*), Caravage (*Narcisse*), De Vinci (*La Cène*)… les corps composent les images et se dissolvent dans un même mouvement sous les yeux des spectateurs. Or, la spécificité de Dimitris Papaioannou dans la composition de ces tableaux est que ceux-ci sont souvent réalisés avec très peu de costumes, jouant sur les postures immédiatement reconnaissables, et surtout sur un morcellement du corps, dévoilant ou masquant certaines parties de la peau.

Comment le corps des danseurs de *The Great Tamer* se marionnettise-t-il, proposant des figures kinesthésiques au seuil, entre fragment, vie et mort ? Comment le geste fait-il du corps non plus une unité mais un espace *entre*, transitoire, jusqu'à faire perdre au spectateur la cohérence du corps dansant ?

Le spectacle est si riche en images et en évolution qu'il est difficile de focaliser la description de geste sur un seul élément en particulier. Très fugaces, ces instants de compositions et recompositions de corps et de gestes par les danseurs de Dimitris Papaioannou s'enchaînent comme une succession de tableaux. Deux passages ont retenu particulièrement mon attention au milieu du spectacle pour répondre à la question de la marionnettisation du corps de troisième niveau, l'*ex-centrique*.

*

Le premier passage réunit les dix danseurs à jardin. Un danseur nu que le spectateur suit presque depuis le début du spectacle s'allonge sur une table noire, un morceau de tissu blanc recouvrant partiellement son sexe. Les autres danseurs vêtus de noir se regroupent autour de lui en demi-cercle, penchés au-dessus de la table. Dans une rapidité fulgurante, l'image émerge du chaos de noir et gris de la scène, sous les yeux du spectateur : tous mettent une fraise autour du cou et commencent à examiner le danseur allongé. En sens inversé (les pieds du mort vers l'avant-jardin alors que sur la peinture ils sont vers l'avant-cour), *La leçon d'anatomie* de Rembrandt (1632) apparaît dans cette économie de signes et de postures radicale. Une différence frappante est à relever cependant : le danseur n'imite pas le mort de Rembrandt et reste bien éveillé, parfois

en mouvements. Son teint volontairement blanchi donne les signes d'une mort en devenir, toutefois c'est une dissection sur corps vivant qui s'établit. Le geste du danseur l'anime toujours, répondant parfois aux sollicitations des autres danseurs.

ill. n°20, *La leçon d'anatomie du Docteur Tulp*, Rembrandt, huile sur toile, 169,5x216,5cm, 1632, Musée Mauritshuis, Pays-Bas. © Musée Mauritshuis, The Hague.

ill. n°21, *The Great Tamer*, Dimitris Papaioannou, création 2017. © Julian Mommert.

Alors que tous s'agitent autour de lui, le danseur allongé regarde effaré l'un des médecins sortir de son ventre une corde immensément longue imitant la chair : littéralement l'un des médecins vide l'homme allongé de son appareil digestif. Les gestes des bras sont amples et stylisés, et le visage de l'homme allongé est rapidement recouvert par un tissu couleur chair et sang, suggérant la peau ouverte en un trou béant pendant l'opération. La dissection mute alors en scène d'anthropophagie où la table d'opération devient la table à manger de médecins cannibalisant un corps ouvert, encore vivant.

Le deuxième passage regroupe trois danseurs, deux hommes et une femme. Après une traversée du plateau vers l'avant-scène, la femme vêtue de noir s'assoit au sol et dénude le haut de son corps. Puis deux hommes également vêtus de noir s'approchent et s'assoient de chaque côté d'elle. Chacun des hommes dénude une jambe du pied à la fesse : la jambe gauche pour celui assis à jardin, la droite pour celui à cour. Les jambes nues sont chaussées d'un talon aiguille noir.

Dans une grande douceur et sans quitter le public des yeux, la femme écarte les bras, enlace les deux hommes puis positionne ses mains sur leurs épaules. Les danseurs écartent leurs bustes vers l'extérieur du trio : leurs hanches et leurs fesses se rejoignent sous le buste de la femme. Puis lentement, dans un tremblement parcourant les trois danseurs, la structure se lève. La danseuse est penchée légèrement en avant, ses jambes invisibles tendues vers l'arrière-scène pour faire contrepoids. Ses hanches sont en équilibre sur celles des danseurs, soudés l'un contre l'autre. Chaque danseur déplie ses jambes pour atteindre la position debout. Le spectateur voit alors se dresser devant lui, par un jeu d'optique d'une rare simplicité, un buste de femme nu sur des jambes nues d'hommes. Le corps hybride est debout.

La figure est tremblotante, la démarche incertaine campée sur des genoux légèrement pliés pour maintenir l'équilibre, contrastant avec le large sourire de la femme adressé aux spectateurs. L'ensemble a une allure morbide de corps féminin ni tout à fait vivant ni tout à fait mort qui tente de poursuivre sa marche coûte que coûte. Écartant les bras, la danseuse déjoue les lois de la gravité, déstabilisant plus encore la structure. Le corps de cette idole reconstituée, composée de morceaux de corps collés ensemble avec maladresse, embrasse la foule de ses bras ouverts et de son large sourire. Le mouvement se fait plus rapide, par des pas larges de gauche et de droite élançant les jambes aux talons aiguilles. Puis la structure s'effondre, dans la lenteur qui l'avait composée.

La pièce propose une figure similaire d'un homme dont le corps aux gestes grotesques (pieds et bras écartés, équilibre précaire) finit par s'effondrer, provoquant la dislocation de ses morceaux (chaque danseur en noir avec un membre dénudé tombant à un endroit différent de la scène, éclatant le corps).

*

ill. n°22, *The Great Tamer*, Dimitris Papaioannou, création 2017. © Julian Mommert.

ill. n°23, *The Great Tamer*, Dimitris Papaioannou, création 2017. © Julian Mommert.

La leçon d'anatomie *d'un corps vivant : reconstruire et s'éloigner d'un tableau*

Ce premier aspect de la marionnettisation du corps dans *The Great Tamer* rejoint ce que nous avons exposé précédemment sur les attitudes, par l'emprunt d'une posture et de gestes à une œuvre picturale, en l'occurrence ici *La leçon d'anatomie du Docteur Tulp* de Rembrandt. Toutefois, là où nous nous écartons des attitudes (et donc des niveaux de marionnettisation précédents) pour aller vers le troisième niveau de la marionnettisation qu'est l'*ex-centrique*, c'est dans le fait que ces corps sont en mouvement constant, et qu'ils ne font que donner les signes du tableau sans en proposer une reproduction à l'identique, pour chatouiller la mémoire du spectateur. Ce qui diffère largement du tableau est aussi que le danseur qui joue l'homme sur la

table est bien vivant (et non mort comme chez Rembrandt), mais surtout qu'il joue un être humain se faisant disséquer vivant. Dimitris Papaioannou vient déterrer des images enfouies, cherche au fond de la mémoire des corps, et crée comme une résurgence des images par l'ambiguïté terrifiante, parfois inconsciente, qu'elles pourraient susciter.

Si l'effroi est présent sur le visage et dans la crispation gestuelle du danseur (mains et doigts pliés, nuque raidie, épaules relevées, orteils courbés… manifestent le désagréable de la scène), la douleur par contre est complètement exclue de son interprétation. Dimitris Papaioannou propose là une inquiétante étrangeté, où « le familier peut devenir effrayant et étrangement inquiétant »[770]. Le familier du tableau que l'on reconnaît s'éloigne et se rapproche dans un va-et-vient continu d'incertitudes de notre perception ; le familier d'un corps humain vivant, similaire au nôtre, s'écarte de plus en plus de la reconnaissance pour basculer vers un corps hybride : vivant, ouvert en deux, aux boyaux visibles, et à moitié mangé, tout en continuant de remuer normalement.

Le danseur n'incarne pas le tableau ni un être vivant similaire à lui-même. Il en propose seulement les signes, et constate son propre fractionnement sur lequel il n'a plus de prise : son corps ne lui appartient plus, lui-même semble *ex-centré* de celui-ci. Le corps devient support, outil nécessaire à la recomposition du tableau par le geste, autant que matière pour mener à bien l'action de dissection.

Si *La leçon d'anatomie* de Rembrandt correspond aux interrogations du XVIIe siècle sur le mouvement du corps et son fonctionnement (en exposant, avec une précision anatomique remarquable, un bras ouvert dévoilant le fonctionnement de flexion des doigts)[771], sa transposition par les gestes des danseurs de Dimitris Papaioannou cherche aussi à montrer l'intérieur du corps mais cette fois-ci non pas par l'exhibition des muscles du bras (dans une exploration à visée anatomique donc), mais par l'extraction de l'intestin remplacé par le trucage d'une corde. Le danseur vivant ainsi "disséqué" regarde, effaré, ses boyaux sortir de lui. Plus que montrer les mouvements du corps, le danseur doit ici "avoir des tripes". Cet extrait de *The Great Tamer* se concentre donc sur un examen de ce qui fait le danseur à l'intérieur de lui : d'où part le geste, comment et pourquoi, quelle énergie, quelle "tripe" le danseur met-il en action, jusqu'où va-t-il pour sortir de son confort et s'*ex-centrer* de son corps,…

---

[770] FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté. Et autres essais*, trad. all. Bertrand Féron, coll. « Folio Essais », éd. Gallimard, Paris, (1919, 1985, 1988) 2015, p.216.

[771] MASQUELET, Alain-Charles, « *La leçon d'anatomie* de Rembrandt », 11 mars 2011, [en ligne]. In *Site Académie de Médecine*, France, [consulté le 31 mars 2019]. Disponible sur : http://www.academie-medecine.fr/la-lecon-danatomie-du-docteur-tulp-2/.

La nudité ou le corps en partage : un corps offert

Dans les deux extraits que nous avons décrits, nous notons que la nudité[772] prédomine comme costume des corps. Comme le souligne Roland Huesca :

> On doit à Kenneth Clark, l'historien d'art britannique, d'avoir opéré une heureuse distinction entre le nu et la nudité : « La nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements ; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le vocable "nu", en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante. » Policé par des siècles de tradition, le nu, figé dans la pierre ou couché sur la toile, déjoue à sa manière les affres et les plaisirs de l'émotion. Lisse et clos, il dés-érotise la corporéité, la dé-sensualise, même si ces caractéristiques ne cessent d'affleurer ou de jaillir ici et là par effraction. Par la gestion savante des formes, "l'objet d'art" se veut, avant tout, transcendance. Avec la nudité, tout change ! Le corps, objet/sujet de l'art, s'incarne, devient chair vibrante, gorgée de désirs, de plaisirs nomades, d'énigmes et de mystères. Au cœur de l'immanence, à même la peau, il s'ouvre sur le monde tangible, et "s'organise" en de multiples présences. Voici venu le temps d'accepter « cette peau poreuse, trouée, orificielle où le corps ne s'arrête pas… », comme le dit si bien Jean Baudrillard. Alors, entre en scène le Surhomme nietzschéen : cet homme qui, loin des sentiers battus, s'invente lui-même et, sans relâche, affronte l'angoisse d'exister. Être de choix et de libertés, il construit son destin par le dépassement incessant de lui-même. [773]

La nudité dans *The Great Tamer* est justement cette invitation au « dépassement incessant » de soi-même, dans la mesure où le corps ainsi dévêtu devient une source intarissable de gestes, de créativité, il est insaturable : « c'est une réserve de sens »[774]. Décontextualisé de son corps social, le corps devient ovni, difficilement identifiable. Pourtant, il raconte, il danse. En devenant cette réserve de sens, le corps dénudé permet un déplacement de la pensée selon les contextes : il décale la vision. Or, si l'on situe l'arrivée d'un nu contestataire en danse dans les années 1960, ces pratiques sont héritières des créations en danse des années 1990 en Occident[775], dans lesquelles le nu a permis de penser les choses autrement en désacralisant le corps.

En ce sens, le corps dévêtu de *The Great Tamer* est cet *ex-centrique* puisé dans la marionnette puisqu'il devient matériau, matière, extraits de peau, fragment, objet… Il se libère de son corps social autant que de sa structure anatomique et de son alignement squelettique logique. Il devient « mystère », « énigme », « chair vibrante »[776], et finalement difficile à nommer. Ce n'est pas un corps nu à proprement parlé, mais plutôt une nudité-matériau qui sort le danseur de lui-même. Le corps devient partage, offert aux sens de la pièce. Décontextualisé de lui-même, il mute en lieu de

---

[772] Voir notamment sur ce point HUESCA, Roland, *La danse des orifices : étude sur la nudité*, coll. « La vie des œuvres », éd. Jean-Michel Place, Paris, 2015, 220p.

[773] HUESCA, Roland, « Dossier : Nudités plurielles », entretien mené par Alexia Psarolis, *Nouvelles de danse*, n°64, Bruxelles, automne 2015, [en ligne]. In *Site Revues littéraires et artistiques en langue française et endogènes*, Belgique, [consulté le 14 septembre 2019]. Disponible sur : http://revues.be/nouvelles-de-danse/118-automne-2015/249-dossier-nudites-plurielles-entretien-avec-roland-huesca.

[774] HUESCA, Roland, « La nudité (3/5) : Danser nu, jouer nu. Usage de la nudité dans le spectacle vivant », entretien avec Marie Richeux, *Pas la peine de crier*, France Culture, 10 juillet 2013, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 14 septembre 2019]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/la-nudite-35-danser-nu-jouer-nu-usage-de-la-nudite-dans-le-spectacle.

[775] Pensons au spectacle *Jérôme Bel* de Jérôme Bel (1995) par exemple où l'une des interprètes manipule, malaxe, triture son propre corps, tire sur sa peau, examine ses contours… Le corps n'est plus considéré comme *a priori* sien mais devient matériau d'exploration. On pourrait également aller voir du côté de Boris Charmatz, Xavier Leroy,…

[776] HUESCA, Roland, « Dossier : Nudités plurielles », entretien mené par Alexia Psarolis, *ibid.*

passage, seuil ouvert. Le corps n'a plus d'existence propre, il est matériau façonnable comme on veut bien le montrer[777].

Cette nudité de *The Great Tamer* peut être décliné sous trois aspects, variant en intensité selon s'il s'agit de l'extrait de *La leçon d'anatomie* ou de celui de la femme recomposée : un corps exposé, un retour au sauvage, et un renvoi à la mort.

Dans le passage du trio (où la femme est portée par deux hommes), le corps féminin exposé, bras ouverts, buste dénudé et visage souriant, propose la vision d'une Madone au sexe invisibilisé, un corps offert dans toute son ambiguïté, entre « transgression » et « interdit »[778] : admiré, érotisé, martyrisé, il marque les contradictions qui entourent les représentations du corps féminin. Ce corps est porté en admiration, présenté comme inviolable, comme une allégorie du "beau éternellement beau". Sa posture en hauteur, presque pyramidale (portée par deux hommes), crée une image quasi divine, comme une effigie de la Vierge lors de certaines processions religieuses, surélevée par deux poutrelles. Un objet que l'on porte.

L'homme sur la table de dissection de *La leçon d'anatomie*, est quant à lui objet de la curiosité scientifique. Néanmoins, le morceau de tissu blanc négligemment déposé sur son entre-jambe ouvre vers l'image d'un corps christique disséqué (de quoi le corps du Christ aurait-il bien pu être fait ?). Ce même danseur est plusieurs fois l'objet de ce type d'images dans la pièce, allant jusqu'à une crucifixion factice sur des échasses qui ne cesse de s'écrouler, rattrapée à chaque fois par les autres danseurs (les fidèles).

La nudité présente dans ces deux extraits renvoie également à une forme d'érotisme ou de pouvoir érotique, exposant la convoitise et le désir d'un corps éternellement jeune et sexualisé. Le corps recomposé de la femme exhibe tout à la fois une poitrine féminine et des jambes masculines chaussées de talons hauts faisant de longues enjambées. L'homme sur la table de dissection est quant à lui offert à toutes les anthropophagies, provoquant des envies jusqu'à la dévoration. Dans les deux cas, c'est un corps martyr, un corps violé, offert en pâture par la brutale nudité du corps prostitué qui est présenté. Le corps se fait sacrificiel, « tenu pour une offrande »[779] à la violence ambiante.

---

[777] Cela révèle alors au public que le corps (social, sexuel…) est d'abord une construction : il est une manière d'apparaître, qui est réinventée ou adaptée selon les contextes. Dans le cadre du geste scénique où le corps est le matériau-1, le corps n'est plus corps comme entité mais outil pour faire la danse.
[778] BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, chap.13 « La beauté », coll. « Reprise », éd. de Minuit, Paris, (1957) 2011, p.151.
[779] *Ibid.*, p.86.

La nudité fait également écho à un statut de sauvage[780], éternellement présent en nous car constitutif de la condition primitive de l'humain, avec lequel le corps renoue. En puisant dans un vivier de peintures très connues reprenant elles-mêmes des grands mythes de l'Antiquité, Papaioannou convoque par ce patrimoine européen un imaginaire enfoui dans nos mémoires, et remontant à la nuit des temps, à la naissance de l'humanité. La nudité du corps ainsi exposé offre une page universelle pour le geste : les dix danseurs de *The Great Tamer* forment une tribu primitive qui raconte une histoire de l'humanité en accéléré.

Corps sacrificiels, idoles, martyrs,… opérés, découpés, observés, contemplés,… les corps nus, les "sauvages" (les non-apprivoisés qui vivent loin des lieux civils) renouent avec les premiers hommes, les premières effigies. La nudité renvoie aux défauts du corps (loin du lisse policé des représentations médiatiques), à de l'organique à entendre au sens d'organes du corps, mais aussi de matière primitive qui nous constitue.

Enfin, la nudité dans *The Great Tamer*, c'est aussi la mort, le cadavre dans ce qu'il a de plus radical. Ce geste de décomposition-recomposition des corps (qu'il s'agisse du corps morcelé de la femme, ou des boyaux extraits du corps de l'homme) raconte la finitude de l'humain. Or, la pièce prend appui (sans sombrer dans la reconstitution ou la narration) sur l'histoire d'une vraie mort :

> Ces actions d'excavation viennent à l'origine d'un fait d'actualité : l'histoire d'un jeune garçon qui s'est suicidé après avoir été persécuté par des camarades de classe et qui a été retrouvé mort à moitié enfoui dans une terre boueuse. Les médias et les réseaux sociaux avaient porté son histoire aux nues à l'époque. Sa mort est devenue un catalyseur émotionnel pour ce travail. Il s'agit alors d'une métaphore de la création : créer la vie, l'imiter puis la détruire. C'est pourquoi les onze interprètes de la pièce évoluent sur un plateau de théâtre légèrement déconstruit et instable. Le sol est de plus en plus déconstruit au fil de la pièce par les danseurs eux-mêmes, qui y creusent et découvrent des objets et des histoires. Le sol rejette en même temps qu'il absorbe les choses.[781]

Le geste de *The Great Tamer*, tremblotant, nu, fracturé, revient sur cette part de la mort qui est présente en chaque humain dès notre arrivée sur Terre :

> Deux choses sont inévitables : nous ne pouvons éviter de mourir, nous ne pouvons éviter non plus de "sortir des limites". Mourir et sortir des limites sont d'ailleurs une même chose. Mais en sortant des limites, ou mourant, nous nous efforçons d'échapper à l'effroi que la mort donne, et que la vision d'une continuité par-delà ces limites peut elle-même donner.[782]

Comme la marionnette, le corps nu propose un regard sinon distancié du moins amusé sur cette mort à venir, suggérant une forme d'acceptation face à l'inéluctable. La nudité permet au corps de s'exposer dans sa plus grande franchise, mais aussi de s'*ex-centrer* de ses enveloppes sociales. Le corps ainsi offert dévoile ce que sera sa mort (sa chair exposée, un jour décomposée), tout en

---

[780] HUESCA, Roland, *Danse, arts et modernité. Au mépris des usages*, « Sauvage : le corps espéré », coll. « Lignes d'art », éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2012, pp.32-34.
[781] PAPAIOANNOU, Dimitris, *The Great Tamer*, dossier du spectacle, extrait de la présentation du Festival d'Avignon, *op. cit.*, p.4.
[782] BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, chap.13 « La beauté », *op. cit.*, p.151.

essayant, dans une envie rageuse de vivre, de tenter l'impossible, le fou, le vertigineux, par le geste de danse. Puisqu'il est nu, qu'il n'a finalement plus rien, puisqu'il est débarrassé de tout apparat futile, le corps devient indomptable, rebelle, défiant la mort qui s'avance face à lui. Comme la marionnette dont on sait qu'elle s'affaissera à la fin du spectacle sans se relever, le corps s'anime d'une force puissante contenue en lui, au-dessus de lui, transmise en lui par les autres autours. Le titre « *the great tamer* » peut se traduire par « le grand dompteur ». Or, comme le souligne Dimitris Papaioannou : « le dompteur de tout, c'est le temps. Le spectacle aborde le temps limité qui nous est imparti sur cette Terre »[783]. Le corps nu expose ainsi le caractère éphémère de sa condition, l'impermanent de sa matérialité, le magique aussi du geste qui l'anime.

c) Le corps morcelé : un « mode spécifique d'être au monde »[784] fracturé

Si l'homme n'existe qu'à travers les formes corporelles qui le mettent au monde, toute modification de sa forme engage une autre définition de son humanité. Si les frontières de l'homme sont tracées par la chair qui le compose, retrancher ou ajouter en lui d'autres composantes métamorphose l'identité personnelle qui est la sienne.[785]

Construire et déconstruire le corps participe autant à créer une vision morcelée de celui-ci qu'à complexifier son être en scène :

> […] le corps morcelé [est] le fruit d'une tension inaboutie vers l'organique, le signe de ce qui se maintient irrémédiablement en marge du vivant […] [une] zone d'indécision entre le vivant et l'inanimé, l'objet et l'humain.[786]

Le principe de *The Great Tamer* est de construire et déconstruire des corps à partir d'un groupe de danseurs : chacun prête ou délègue un extrait de son corps pour participer au puzzle de la figure générale. Le geste est ainsi composé sur le principe du morcellement du corps, valorisant ou occultant certaines de ses parties : jambes, têtes, mains… disparaissent ou apparaissent selon les besoins de la figure à composer collectivement.

Par le morcellement, le corps de chaque danseur chez Papaioannou est dédié au collectif : c'est l'image finale qui est priorisée, chaque danseur étant un maillon nécessaire à sa composition. Seule la présence du collectif soudé est importante. Ensemble se crée cette figure kinesthésique à part, composée de morceaux de corps, chaque danseur étant une pièce irremplaçable du groupe

---

783 PAPAIOANNOU, Dimitris, interview, [en ligne]. In *Site Journal Métro*, Canada, [consulté le 13 septembre 2020]. Disponible sur : https://journalmetro.com/culture/2071335/the-great-tamer-de-dimitris-papaioannou-lantithese-humaine/.

784 BIGÉ, Romain, « Notes sur le concept de geste », [en ligne]. In *Site Pour un Atlas des figures*, France, [consulté le 12 septembre 2020]. Disponible sur : https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/note-sur-le-concept-de-geste.

785 LE BRETON, David, « Cyberculture et identité », *Revue internationale de la philosophie*, n°222, 2002, p.492.

786 GARRÉ NICOARĂ, Marie et POSTEL, Julie (dir.), *Corps béants, corps morcelés*, Introduction, coll. « Arts rites théâtralité », éd. EME, Louvain-la-Neuve, 2018, pp.13-14.

pour créer la figure. Le corps est donc placé en figure kinesthésique du seuil, dont le geste en modifie les contours. En ce sens, le corps n'est plus nécessairement une unité indépendante, mais un morceau fracturé recherchant l'unité. Le geste de *The Great Tamer* est une figure kinesthésique du seuil dans la mesure où cette marionnettisation du corps par le morcellement participe à créer des figures nébuleuses, chargées de représentations, d'échos de signes multiples, issus de ces infra-mouvements dont parle Jean Clam[787], ces mouvements du dedans, ces tensions, enthousiasmes, moteurs qu'on ne voit jamais et qui pourtant sont à la naissance-même de la figure. Aurore Heidelberger parle quant à elle « d'auto-manipulation »[788], une notion assez proche de la marionnettisation : ce n'est pas le dispositif (à la rigueur la lumière ou un bref costume), ou la matière qui crée le morcellement du corps, mais c'est la partition-même du danseur qui crée cet effet, tel qu'on peut la retrouver aussi dans le hip-hop ou la *voguing dance* par exemple. Seule l'action du danseur crée ce morcellement, sans que d'autres artifices n'entrent en jeu.

Ainsi troublées, les limites du corps se mêlent littéralement à l'ensemble du groupe, à l'espace autour : quasi Surmarionnettes, ces compositions morcelées suggèrent une autre manière de penser le corps, qui serait « moins une idée qu'un lieu, au sens géométrique du terme : l'ensemble des points satisfaisant une propriété »[789]. Le corps, dès lors qu'il est *ex-centré*, n'a plus de frontières et devient ce seuil kinesthésique à l'origine propre à la marionnette. Le geste de Papaioannou, en perpétuelle mutation, vise à renouveler l'éphémère de l'harmonie qu'un collectif peut produire (dépassant les conflits, rivalités, violences…). Chaque geste est pensé dans et pour le groupe, créant des transitions, des paliers, des passages… dans un mouvement perpétuel. Dimitris Papaioannou précise :

> La quête de la beauté et de la grâce n'est alors ni reposante ni contemplative. […] L'homme est constamment en quête de vérité et de clarté mais, une fois qu'il l'atteint, il l'assombrit et la détruit, pour reprendre la même quête guidée par cette soif de redécouverte ou de recommencement. Cette quête est infinie, à l'image de celle de Sisyphe et de son caillou.[790]

La quête de la grâce, telle que nous l'avons vue avec Kleist, conduit paradoxalement dans la marionnettisation du corps à la déformation de celui-ci – le corps est défiguré –, allant chez Papaioannou jusqu'au morcellement du corps et son dévouement au groupe. Si le corps est fracturé au profit de la mosaïque du collectif, le morcellement propose alors une faille poétique

---

[787] CLAM, Jean, « L'infra. Les yeux fermés », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n°1, *op. cit.*

[788] GARRÉ NICOARĂ, Marie et HEIDELBERGER, Aurore, Journée d'Études *Corps mouvants, corps en mouvement : danse et animation*, Introduction, *op. cit.*

[789] PLASSARD, Didier, « La vitesse du cheval et celle de l'escargot : théories et pratiques de la Surmarionnette chez Edward Gordon Craig », *op. cit.*, p.3.

[790] PAPAIOANNOU, Dimitris, *The Great Tamer*, dossier du spectacle, extrait de la présentation du Festival d'Avignon, La Bâtie – Festival de Genève, 2018, *op. cit.*, p.5.

dans laquelle les corps morcelés, déracinés d'eux-mêmes, et détachés du collectif viennent s'effondrer. En fondant son geste sur le morcellement,

> Dimitris Papaioannou met la barre haut et demande à chacun d'« épuiser sa vie » et de donner tout ce qui est à donner avant de quitter ce monde. La quête de la beauté et de la grâce n'est alors ni reposante ni contemplative.[791]

Ce morcellement du corps crée une triple ambiguïté morbide, marionnettique et clownesque, d'où émane une certaine beauté toute en lenteur.

Kleist revenait également sur les propriétés d'envol propres à la marionnette, détachées de la pesanteur. Soumis à la gravité, le danseur ne peut que fugacement goûter aux propriétés de l'envol (lors d'un saut ou d'un porté comme la femme soulevée par les deux hommes, par exemple). Dans *The Great Tamer*, si les portés sont nombreux, ils sont réalisés différemment que de coutume en danse : le rapport porteur-voltigeur n'est plus unilatéral, mais il s'agit par plusieurs fragments de corps d'élever une autre figure encore. En ce sens, le corps du danseur tente de se rapprocher de la « potentialit[é] cinétiqu[e] souvent supérieur[e] »[792] de la marionnette, mais semble ne pouvoir le faire que par l'action du groupe, morcelant lui-même son propre corps : le corps entier et solitaire du danseur ne peut parvenir à cette qualité.

En guise de conclusion, cette figure kinesthésique du seuil qu'est la marionnette conduit à une défiguration du corps, c'est-à-dire la rencontrer avec cet autre qui est soi et qui nous échappe à la fois, ce corps furtif dont parle Artaud, comme le souligne Evelyne Grossman :

> Le furtif, commente Derrida, c'est le vol de l'origine, c'est ce qui, irréductiblement me sépare de moi (et, en effet, *furtum*, signifie le vol, le larcin). Dès que je parle, les mots que j'ai trouvés, sont originairement *répétés*. Et de même, mon corps m'a été volé à la naissance, comme par effraction. Depuis que je suis né, depuis que j'ai un corps, je ne le suis pas, donc je ne l'ai pas. Il y aurait donc pour Artaud une sorte de grand Autre, un dieu voleur invisible, persécuteur furtif qui me *double* partout ».[793]

Ce corps défiguré s'éloigne du vivant pour proposer une corporéité gestuelle hybride, déroutant les perceptions du spectateur. Il crée par le geste marionnettique un langage qui transforme le corps avec radicalité. « Le corps fait-il des gestes, ou bien ne sont-ce pas plutôt les gestes qui font les corps »[794], construisant là une nouvelle modalité de présence pour le danseur ? Quel est alors ce paradoxe qui se noue ici, absentant et révélant le danseur tout à la fois ?

---

[791] PAPAIOANNOU, Dimitris, *The Great Tamer*, dossier du spectacle, extrait de la présentation du Festival d'Avignon, La Bâtie – Festival de Genève, 2018, *op. cit.*, p.4.
[792] GARRÉ NICOARĂ, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de la théâtralisation de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.190.
[793] GROSSMAN, Evelyne, *Artaud, « l'aliéné authentique »*, [en ligne], *op. cit.*, p.5. Elle s'appuie sur DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, « La parole soufflée », éd. du Seuil, Paris, 1967, pp.264-268.
[794] BIGÉ, Romain, « Notes sur le concept de geste », introduction de Mathieu Bouvier, *op. cit.*

À la lumière de *Sur le Théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist, *The Great Tamer* de Dimitris Papaioannou soulève la question du regard, de l'« empathie kinesthésique »[795] pour le spectateur, soit un corps qui renverrait à un autre corps. Entre le danseur et le public s'instaure un véritable corps à corps : nous avons mal pour les corps morcelés des danseurs de Dimitris Papaioannou, nous ressentons les stigmates que le geste suggère. La marionnettisation de troisième niveau qu'est l'*ex-centrique* prend son rôle de modèle et distribue cette empathie kinesthésique sur le public. Dans ce mode de figuration que propose l'*ex-centrique*, le rapport entre l'objet-marionnette, en tant que jeu d'influence, et le danseur, provoque un « infra-mouvement »[796], qui rompt avec la « distinction stricte […] entre "intérieur" et "extérieur" du corps »[797] : en portant atteinte au corps, le public aussi est atteint. Comme le propose Jean Clam :

> La moindre résonnance dans le médium devient productrice de forme. À cela s'ajoute que la moindre forme est toujours déjà frissonnante d'une multitude de figures.[798]

C'est finalement ce que produit la danse de Papaioannou : le geste propose une forme qui elle-même fait résonner en échos une foule de figures dans la tête du spectateur, du plus technique dans son corps (comment ça tient ?), à la reconnaissance (d'une peinture, d'une sculpture…), au plus spirituel (la mort, le corps décomposé, la finitude de l'être humain). Le geste suffit pour suggérer le signe sans avoir besoin de l'image totalement reconstituée : à peine esquissé, le geste dit déjà au spectateur qui reconnaît la figure autant que la forme. C'est cette sédimentation des figures en un seul geste qui fascine et éveille, faisant du corps ainsi marionnettisé un seuil, un espace transitoire. Nous avons alors affaire à une « phénoménologie de l'articulation »[799], à prendre dans son sens littéral, biologique : le geste de Papaioannou réveille notre propre système articulatoire (corporel, de pensée…), notre propre pulsation. Envisager la marionnette comme figure kinesthésique pour le danseur permet de se situer à cet entre-deux d'échappement, ce seuil ainsi défini où tout peut s'enfuir. En s'inspirant de la marionnette, le danseur absorbe aussi toute l'illusion insaisissable qui la traverse, cet acte d'animation dont la magie ou la rationalité échappe à tout un chacun.

---

[795] GODFROY, Alice, « Les dessous du corps-objet. Une pratique du tact », HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n°1, *op. cit.*, p.84.

[796] CLAM, Jean, « L'infra. Les yeux fermés », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n°1, *ibid.*, pp.88-101.

[797] POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, Thèse de doctorat, ED SHS 473, Laboratoire CALHISTE EA 4343, sous la direction d'Amos Fergombé, Université Polytechnique Hauts-de-France, 29 mars 2019, p.290.

[798] CLAM, Jean et GODFROY, Alice, « Émergence de la figure. Entretien avec Jean Clam », *op. cit.*

[799] « Saussure découpe déjà le signe à l'aide d'un schéma articulatoire, de haut en bas, en des séquences bifaces qui sont celles, indécollables l'une de l'autre, du signifiant et du signifié. À tenter une critique de cette pensée, on se rend compte qu'il est impossible de faire l'économie d'une phénoménologie de l'articulation – au sens élargi d'une articulation non plus seulement illocutoire, mais corporelle sous toutes les formes possibles. » CLAM, Jean et GODFROY, Alice, « Émergence de la figure », *op. cit.*

II. Redessiner le corps

EN FACE de ceux qui étaient demeurés de ce côté-ci, un HOMME s'est dressé EXACTEMENT semblable à chacun d'eux et cependant (par la vertu de quelque "opération" mystérieuse et admirable) infiniment LOINTAIN, terriblement ÉTRANGER, comme habité par la mort, coupé d'eux par une BARRIÈRE qui pour être invisible n'en semblait pas moins effrayante et inconcevable, telle que le sens véritable et l'HONNEUR ne peuvent nous en être révélés que par le RÊVE.[800]

Toujours nous appuyant sur le concept de l'*ex-centrique* propre au troisième niveau de la marionnettisation du corps, nous allons voir désormais comment ce geste chorégraphique redessine le corps du danseur au point que celui-ci n'est plus reconnaissable.

Présente dans l'imaginaire pour concevoir la danse, la marionnette étend les possibles du danseur et les espaces de projections sur le corps de celui-ci. Elle ouvre au spectateur des propositions scéniques entre rêve, réalité et fantasme, qui portent aux nues le corps ou le détériorent tout à fait jusqu'au monstrueux ; qui produisent ce « rêve » dont parle Kantor en créant par le geste des corps mi-objet mi-humain, mi-vivant, mi-mort, jusqu'à des présences incertaines, évanescentes ou diluées. La houle marionnettique s'abat totalement sur les corps *ex-centrés*, chargeant les danseurs d'une puissance renouvelée. Non plus un « acteur miniaturisé »[801] auquel on a souvent voulu l'astreindre y compris par les gestes chorégraphiques visant son imitation, la marionnette est pour le geste une altérité qui donne le change. Le corps se dédouble : en un corps apparaissent plusieurs présences, et le danseur lui-même s'évanouit.

L'*ex-centrique* désigne alors un espace *entre* proposant une double vision sur un même corps : par un phénomène de diffraction, le corps dansant est dévié de sa trajectoire humaine pour plonger dans les abîmes de l'animé et de l'inanimé, où de puissantes altérités insoupçonnées se révèlent brusquement dans le coude, le genou, le ventre… le corps est constellé de présences.

Il s'agira dans un premier temps d'envisager comment ce re-dessin du corps par l'*ex-centrique* travaille une désincarnation du corps du danseur, en créant des modulations sur sa

[800] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, chap. « Essai : Le Théâtre de la mort », *op. cit.*, p.222.

[801] « Cette sensibilité commune vient de ce que la marionnette, aujourd'hui moins que jamais, ne saurait se réduire à ce qu'on a cru parfois voir en elle : un acteur miniaturisé. Elle n'est surtout plus – mais le fut-elle réellement un jour ? – la simple imitation d'un homme, d'un animal ou d'un être imaginaire, produite par un objet animé. Bien plutôt réunit-elle, en une figure ambivalente, l'humain et le non-humain, le monde silencieux des choses et celui, tapageur, du vivant. » PLASSARD, Didier « Les scènes de l'intranquilité », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Humain Non Humain », n°20, *op. cit.*, p.13.

présence en scène. Quatre œuvres contemporaines ont retenu mon attention : *Double exposure*[802] de WHS et Sungsoo Ahn pick-up group ; *Conversation avec un jeune homme*[803] de la Compagnie Gare Centrale ; *Petit Psaume du Matin*[804] de Josef Nadj ; *Showroomdummies*[805] de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey.

Dans un second temps, nous verrons comment le geste se bâtit entre prises et emprises portant atteinte au corps, pour faire naître ou mourir le geste. Seront portés à l'étude *In Memoriam*[806] de Sidi Larbi Cherkaoui et, sous un autre aspect que précédemment, *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, et *Double exposure* de WHS et Sungsoo Ahn pick-up group.

---

802 WHS et SUNGSOO AHN PICK-UP GROUP, *Double exposure*, mise en scène Sungsoo Ahn et Ville Walo, chorégraphie Sungsoo Ahn, lumière Jere Mönkkönen, costumes et accessoires Anne Jämsä, son Samuli Kosminen, créé au festival d'Helsinki, 18 août 2012.

803 LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, en alternance avec Samy Caffonnette et Taylor Lecocq, collaboration à la réalisation Sabine Durand, chorégraphie Lise Vachon, son Guillaume Istace, lumières Marco Lhommel et Karl Descarreaux, régie Jean-Jacques Deneumoustier, costumes Françoise Colpé, regard sur le mouvement Nicole Mossoux, regard sur la manipulation Neville Tranter, marionnettes Totli Godinez de Dios, créé en Belgique, 2011.

804 NADJ, Josef, *Petit psaume du matin*, en collaboration avec Dominique Mercy, musiques traditionnelles (Cambodge, Macédoine, Roumanie, Égypte, Hongrie), Igor Stravinsky et Michel Montanaro, lumières Rémi Nicolas assisté de Xavier Lazarini, costumes Bjanka Ursulov, une partie du spectacle a été créée dans le cadre du « Vif du sujet – Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques (SACD) en 1999, créé à la Biennale de Venise, 28 septembre 2001.

805 VIENNE, Gisèle et BIDEAU-REY, Étienne, *Showroomdummies*, mise en scène, chorégraphie et scénographie Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, musique Pita et Peter Rehberg à l'exception de la chanson créée et interprétée par Tujiko Noriko sur une musique revisitée par KTL (Stephen O'Malley et Peter Rehberg), scénographie et mannequins Étienne Bideau-Rey, lumières Patrick Riou, costumes José Enrique Ona Selfa, maquillage Rebecca Flores, interprété à la création par Olivier Balzarini, Jonathan Capdevielle, Ugo Dehaes , Marie-Caroline Hominal, Hélène Iratchet et Gisèle Vienne, créé à Bonlieu – scène nationale, Annecy, 2001. Recréation #2 au Festival Antipodes'09, Le Quartz – scène nationale, Brest, 27 février 2009. Recréation #3 à l'Opéra national de Loraine, 4 avril 2013.

806 CHERKAOUI, Sidi, Larbi, *In Memoriam*, chorégraphie Sidi Larbi Cherkaoui assisté de Nicolas Vladyslav et Damien Jalet, musique A Filetta, décors Dominique Drillot, costumes Hedi Slimane, lumières Dominique Drillot, créé avec Les Ballets de Monte-Carlo, Monte-Carlo, 26 décembre 2004.

A) Désincarner le corps

Selon Jean Bouffartigue et Anne-Marie Delrieu, l'« incarnation » vient d'« *incarnatio* » qui désigne « le fait, pour une âme, un dieu, un principe abstrait, de revêtir un corps de chair ».[807] En déroulant ce fil étymologique, nous savons qu' « incarnation » et « chair » ont la même racine : l'adjectif « *carneus, a, um* » désigne ce qui est fait de chair, ce qui est matériel autant que ce qui est corporel[808]. La préposition « *in* » renvoie quant à elle à « dans, en, sur »[809] et s'emploie au sens premier avec l'idée de l'aboutissement d'un mouvement. Ainsi, lorsque l'on recompose, l'« incarnation » véhicule sur un plan étymologique et un arrière-plan imaginaire l'idée du mouvement de la chair : le corps et le geste sont présents dès la racine.

La désincarnation supposerait donc que le corps n'a plus la première propriété qui le constitue comme vivant : sa peau en mouvement[810]. Que se passe-t-il si la peau humaine ne suffit plus à manifester le vivant en scène ? Quels gestes participent à désincarner le corps – à le défaire de sa peau d'être humain – rendant progressivement absente, parfois jusqu'à la destruction, la présence de l'interprète ?

Sur ces interrogations, il s'agira de partir du postulat que la scène de la désincarnation du corps dansé expose des fantômes, des êtres intermédiaires entre le matériel et le vivant, des figures du double convoquant la puissance tragique du mort en devenir. Pourquoi, comme le questionne Monique Borie, « aller à la rencontre des fantômes au théâtre, sinon dans l'attente de quelque "révélation", de quelque parole secrète chargée d'un savoir que seul le fantôme nous livrerait ? »[811] La désincarnation comme motif de composition du geste proposerait la lecture d'états de corps de danseurs dans une oscillation : du vivant reconnaissable, à un corps déjà mort qui semble n'être plus qu'une enveloppe, une image, et dont le geste se défait radicalement ou progressivement de toute vitalité. Ces « tensions et intensions »[812] propres à l'état de corps (selon la formule de Philippe Guisgand) constitueraient alors par le biais de la désincarnation la synthèse entre l'image projetée sur le corps (dépassant donc l'interprète, malgré lui), et les ressentis

---

807 BOUFFARTIGUE, Jean et DELRIEU, Anne-Marie, *Trésors des racines latines*, coll. « Le français retrouvé », éd. Belin, Paris, (1989), 2002, p.84.
808 GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin/Français*, éd. Hachette, Paris, (2001), 2008, p.113.
809 *Ibid.*, p.361.
810 Effectivement, lors de nos entretiens, Kaori Ito ou Ali Moini par exemple désignent chacun la peau comme la donnée essentielle pour définir un corps humain.
811 BORIE, Monique, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, coll. « Le temps du théâtre », éd. Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, Arles, 1997, p.9.
812 GUISGAND, Philippe, « À propos de la notion d'état de corps », *op. cit.*

intérieurs éprouvés par le corps. La scène devient alors l'espace d'un théâtre de « la hantise »[813] selon l'expression de Jacques Derrida, soit la manifestation d'une spectralité des corps qu'il définit ainsi :

> La production du fantôme, la constitution de l'effet *fantôme*, ce n'est pas simplement une spiritualisation, ni même l'autonomisation de l'esprit, de l'idée ou de la pensée, telle qu'elle se produit par excellence dans l'idéalisme hegelien. […] Car il n'y a pas de fantôme, il n'y a jamais de devenir-spectre de l'esprit sans au moins une apparition de chair dans un espace de visibilité-invisible, comme dis-paraître d'une apparition. Pour qu'il y ait du fantôme, il faut un retour au corps, mais un corps plus abstrait que jamais. Le processus spectrogène répond donc à une incorporation paradoxale. Une fois l'idée ou la pensée […] détachées de leur substrat, on engendre le fantôme en leur donnant du corps. Non pas en revenant au corps vivant dont sont arrachées les idées ou les pensées, mais en incarnant ces dernières dans un autre corps artefactuel, un corps prophétique, un fantôme d'esprit, on pourrait dire un fantôme de fantôme.[814]

À la lumière de texte de Derrida, la désincarnation est envisagée comme la manifestation par le corps dansant d'un « être présent non présent, cet être-là de l'absent ou du disparu »[815] qui peut autant être une apparition (le mort), qu'une révélation (suivant Monique Borie, un saisissement par le corps d'une image, d'une idée, d'un cliché,…), qu'un constat par l'être vivant lui-même (se considérant comme un mort en devenir). Dès lors, nous verrons comment le geste imprégné de cette désincarnation s'en trouve bouleversé entre immobilité, saccade, corps statufié ; et présence créée ou détruite manifestant une dualité dans le corps, un fragment, jusqu'à l'élaboration d'un geste kaléidoscopique.

a) Se passer du mouvement : corps enfermé, corps plastifié, l'immobile à vif

Le geste chorégraphique choisi pour désincarner le corps recherche ici du côté de l'immobilité, tétanisant ou rendant poupée le danseur ou la danseuse. En se passant de mouvement, ou en focalisant le geste sur des micromouvements à peine perceptibles, le corps prend la signification sociale voire politique d'un corps enfermé, plastifié par la société qui l'entoure ou par le regard que celle-ci impose sur lui. Inévitablement, le genre de l'interprète entre en collision avec l'image d'un corps immobile sous les yeux du spectateur. Dans les études de cas proposées ici, le corps féminin occidental et soudain immobilisé interroge notre regard sur le corps de la femme vieillissante aux possibles diminués et laissé à la marge des mouvements de la société (pour *Conversation avec un jeune homme* d'Agnès Limbos), autant que sur le corps de la jeune femme érotisée à outrance jusqu'à son objectification partielle ou totale par la culture de masse (pour *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey). Par l'immobilisme, le corps se

[813] DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, coll. « La philosophie en effet », éd. Galilée, Paris, 1993, p.2.
[814] *Ibid.*, pp.202-203.
[815] *Ibid.*, pp.25-26.

dévitalise et devient progressivement une surface monolithique qui enferme le vivant dans une représentation biaisée tétanisée.

Conversation avec un jeune homme **de la Compagnie Gare Centrale – l'agile et l'empaillée**

Une dame assise à une table. Un jeune homme dansant dans la forêt. Deux corps en pleine métamorphose qui se rencontrent... Sous le regard du loup qui rôde, ils conversent – sans paroles – sur la vie, la mort, l'étrangeté du monde...[816]

Aux objets farfelus de récupération, au jeu d'acteurs burlesque et décalé, empruntant aux codes du cinéma, dans une réalité qui déraille vers la féerie, la Compagnie Gare Centrale d'Agnès Limbos œuvre depuis 1984 et a créé plus d'une quinzaine de pièces dites de théâtre d'objet.

Conversation avec un jeune homme, créé en 2011, fait office d'ovni dans les créations de la compagnie. Habituée à travailler à la table, sur des plateaux resserrés permettant de faire des focus sur de tous petits objets ou sur le visage des acteurs, Agnès Limbos choisit pour ce spectacle d'élargir l'espace et de se saisir de l'entièreté de la scène. Si la table est toujours présente à cour, elle s'en décolle souvent. Pour la première fois également, elle fait appel à un danseur professionnel – son fils, Samy Caffonnette[817] – pour coécrire le spectacle avec elle. Le jeune homme et la femme sont entourés d'animaux empaillés, dans une faible lumière, avec pour seul décor en fond de scène un rideau transparent. *Conversation avec un jeune homme* compose une vanité dans laquelle le corps sur le déclin rencontre le corps jeune et athlétique, l'un sur le crépuscule, l'autre à l'aube de sa vie. Si Neville Tranter[818] (marionnettiste) a offert un regard à Agnès Limbos sur la manipulation pour ce spectacle, c'est Lise Vachon (chorégraphe, danseuse) et Nicole Mossoux[819] (marionnettiste, danseuse) qui ont accompagné la confection du geste :

> Le travail de Nicole Mossoux et de sa compagnie me trouble par l'intensité de l'introspection et la recherche au plus profond de nous des résonances du vide et de l'émotion. C'est cette profondeur qui m'a poussée à lui proposer une recherche gestuelle et mouvementée pour le spectacle *Dégage, petit !* (autour du *Vilain petit canard*), abordant les thèmes de la vie, de la mort... et où je voulais m'engager physiquement, sur tout l'espace du plateau et de manière non narrative. Nous avons envie de continuer à chercher autour du corps, de l'objet, de l'espace et de leurs interactions.[820]

Comment le corps de la femme vieillissante (celui d'Agnès Limbos, non formée à la danse mais cependant à l'école internationale Mime Mouvement Théâtre Jacques Lecoq), en miroir du corps

[816] LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, 2011, p.4.
[817] Entretien Agnès Limbos et Oriane Maubert, 22 septembre 2017. Annexe, pp.30-46.
[818] Stuffed Puppet Theatre.
[819] Compagnie Mossoux-Bonté.
[820] LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, *op. cit.*, p.11.

bondissant du jeune homme (Samy Caffonnette, formé à l'École Royale de Ballet d'Anvers), se désincarne-t-il progressivement pour devenir une femme-tronc emperruquée, un corps de plus en plus monolithique ?

*

Alors que le spectacle a commencé il y a quelques minutes, une femme vêtue d'une robe corail assez proche du vertugadin et d'une perruque rappelant celle de Marie-Antoinette, avance du fond de scène vers l'avant-scène et s'assoit à cour devant une table recouverte de deux tissus brodés et d'une bougie, un arbre mort à côté. Elle se laisse tomber sur le tabouret et, dans un grincement, commence à faire des tours sur elle-même. Au premier passage devant la table, elle essaye de saisir la bougie mais la manque. Cinq tours, de plus en plus rapides, se succèdent sans qu'elle ne parvienne à saisir la bougie. La femme est démunie, le tabouret tourne malgré elle. Au sixième tour, elle plaque ses paumes de main sur la table et se stabilise. Dans un basculement de la tête en avant, emportée par cet arrêt brutal, elle saisit la bougie et se redresse, épuisée. Bougie en main, la femme tourne une nouvelle fois sur son tabouret, et revient face public avec un plateau contenant une théière et une tasse avec soucoupe. L'arrêt face à la table est toujours un peu brutal. Elle pose le plateau et la bougie, et installe la tasse, sa cuiller et la théière méticuleusement, comme s'il s'agissait d'un jeu de dinette.

La femme soulève nonchalamment le couvercle de la théière, un rugissement de lion retentit. Terrifiée, elle referme aussitôt. Deuxième essai, plus rapide. Apeurée, elle fait un tour sur son tabouret et revient avec un couteau à beurre, menaçante. Le rugissement retentit théière fermée. Une deuxième fois. Elle saisit son couteau à deux mains. C'est alors une pie qu'on entend. Elle pose le couteau sur la table. De dessous la nappe, la femme sort avec sa main droite une pie empaillée, qu'elle brandit tandis qui retentit un chant d'opéra très cérémonieux.

En fond de scène, un rideau fleuri s'éclaire, laissant voir l'ombre d'un jeune homme. La femme rapproche la pie de son visage, qui jacasse de nouveau. Elle tend le bras droit tenant la pie vers le centre de la scène et s'aperçoit que l'éclairage du rideau a changé : le jeune homme, par effet de transparence, la regarde derrière le rideau. De nouveau, elle rapproche la pie de son visage qui jacasse, comme un dialogue entre la femme engoncée dans son costume et la pie empaillée. La femme se lève et remonte vers le fond de scène par de petits pas croisant un pied derrière l'autre, la pie à la main devant elle comme une arme, ou une lampe…

Elle caresse la pie et, alors qu'ils sont chacun à la lisière du rideau, le jeune homme et la femme se regardent. Elle fait quelques pas et franchit la frontière de l'autre côté du rideau, tandis qu'il

avance vers la scène. Puis elle rebrousse chemin, lui aussi. Jeu pour s'apprivoiser. Sur une musique lyrique, la femme passe finalement tout à fait derrière le rideau, avançant vers le fond-jardin, tandis que le jeune homme passe tout à fait devant et s'accroupie à l'avant-jardin au milieu de bonzaïs en plastique, morts pour la plupart. Dos au public, il regarde la femme derrière le rideau, comme fasciné. La femme s'arrête au milieu du rideau, face public, et pose sa pie sur un support. Puis elle continue sa trajectoire vers le fond-jardin pour sortir de derrière le rideau. Immédiatement, le jeune homme réagit : il se lève, marche sur la pointe des pieds vers le centre du rideau et, par une ouverture, passe sa tête au-travers pour regarder la femme. À jardin derrière le rideau, la femme tire deux ficelles et crée une ouverture. Le jeune homme, sur ses gardes, repasse derrière le rideau à cour, tandis que la femme revient devant le rideau.

Pliant les genoux, la femme s'émerveille devant les bonzaïs morts et la fausse pelouse devant elle. Par un geste précis de la main, doigts écartés, elle fait mine de caresser tendrement, huit fois dans le vide, ces petits arbustes. Puis elle se redresse et quitte à reculons la scène pour retourner derrière le rideau, alors que le jeune homme, qui lui tient le regard, est à quatre pattes et prend sa place au milieu des arbustes.

La femme récupère la pie, et ressort de derrière le rideau à cour, comme au début. Le jeune homme se lève, et vient se placer par opposition à jardin. Alors que la femme avance sur la scène, ce dernier recule et disparaît derrière le rideau. En caressant sa pie de la main, la femme marche jusqu'à l'avant-cour, pour retrouver sa place assise derrière la table.

D'un doigt sur les lèvres, à la lumière de la bougie, la femme fait signe à la pie de rester silencieuse, et la place sous la table. Elle repositionne le couteau à beurre et, alors qu'elle s'apprête à saisir la théière, une cloche retentit. Mains suspendues en l'air, la femme écoute et marque un temps figé par l'hésitation. Puis d'une nouvelle rotation grinçante du tabouret, elle complète la dinette de la table par un pot de crème. Sa main gauche se positionne délicatement sur la table dans une légère vague, alignant les doigts. Sa main droite suit le même mouvement avec un léger décalage. Or cette main, non plus humaine, est replacée par une main griffue et poilue, monstrueuse[821]. Impassible et concentrée, la femme droite sur son tabouret saisit la théière et se verse quelque chose dans la tasse, la main griffue retenant élégamment d'un doigt le couvercle de la théière. Reposant la théière, elle soulève le couvercle de la crème, et utilise un de ses doigts griffus pour la touiller. Alors qu'elle veut porter son doigt à ses lèvres pour goûter, la femme

[821] Ici se trouve l'influence plastique de Neville Tranter, dont l'œuvre est parsemée de pattes ou de monstres à griffes pour utilisées comme fragment pour figure toute la marionnette, comme dans l'opéra-marionnettes *Dido and Aeneas* par exemple. TRANTER, Neville (Stuffed Puppet Theatre), *Dido and Aeneas*, musique Henry Purcell, chef d'orchestre Jörg-Andreas Bötticher, créé à Berne, 10 janvier 2010.

sursaute et la main, menaçante et tremblante de rage, se place devant son visage, doigts écartés. Le rugissement de lion retentit de nouveau.

Apeurée, écœurée, la femme suit du regard la trajectoire de cette main monstrueuse, désormais étrangère à elle. La main s'abaisse sur la table et semble hésiter entre le couteau et la tasse. Puis, comme une araignée, elle se déplace par petits mouvements de doigts et bondit sur le sein de la femme qui panique. De sa main gauche restée humaine, elle la fouette pour la chasser. La main-monstre retombe sur la table, griffes écartées. Énervée par cette altercation, la main-monstre avance cette fois-ci sur la table en sautant. Nouveau rugissement. Elle saute sur le sein gauche de la femme qui roule des yeux et grimace. Nouveau coup de la main gauche, la main griffue retombe sur la table, griffes écartées.

Sur gémissements de lion, la main remonte sur le sein droit de la femme, comme une araignée le long d'un mur, va jusque sur son décolleté, rentre dans son nez et se plaque violemment sur tout son visage. De sa main gauche, la femme saisit la fourrure de la main droite pour essayer de la détacher, l'air semble lui manquer. Mais la main-monstre est ventousée sur son visage et tremble de rage dans ce combat. La femme tend sa main gauche vers le couteau, en vain, la main-monstre se repositionne plus fortement encore sur son visage.

Index et majeur écartés, la main griffue glisse sur le bas du visage de la femme, lui rendant la vue. Le geste se calme, se fait moins impulsif. La main griffue lui caresse amicalement la joue, le menton, le cou. La femme baisse la garde, son visage se détend. De sa main gauche, elle caresse sa fourrure.

Puis un rugissement monstrueux retentit : la main-monstre sert à la gorge la femme, qui ouvre grand ses yeux et sa bouche. La main gauche s'agrippe violemment à la fourrure, lui tape dessus et arrive à s'en débarrasser sous la table. La femme tremble de peur, sa main droite, à nouveau nue, saisit le couteau à beurre. En état de choc, la femme regarde ses deux paumes de main, repose le couteau, et fait mine de remplir (avec "du rien") sa tasse avec le pot de crème. Dans le silence ambiant, rien ne vient rassurer le visage de la femme hormis le bruit régulier de sa cuiller contre la vaisselle vide.

Au centre de la scène, le jeune homme écarte le rideau et apparaît sur une estrade, une fraise autour du cou. Alors que la femme arrange sa perruque en se regardant dans le dos de sa cuiller, le jeune homme remonte sa fraise sur son front, comme une casquette ou une auréole. Une musique allant *crescendo* comme un lever de soleil, se fait entendre. Une fois la fraise en place, le jeune homme écarte lentement les bras et les laisse retomber le long de son corps. Apparaît

alors un roi-soleil de pacotilles. Pendant ce temps, la femme fronce les sourcils face à son reflet dans la cuiller qu'elle ne semble pas reconnaître.

Le jeune homme, serein et ouvert, place ses bras en première position. Lentement, il lève sur le côté son bras droit jusqu'à hauteur d'épaule, ouvre la main comme pour caresser l'air, et redescend son bras. Il reproduit le même mouvement de l'autre côté à ceci près que la main gauche est paume vers le sol, puis, sur rotation du poignet, s'ouvre vers l'espace autour. Le bras gauche se replie à hauteur de hanche, tandis que le bras droit se relève par le coude, et se déploie devant le garçon qui, étonné, le regarde : son corps ne semble pas lui appartenir. Sa main s'ouvre devant son visage. Coude à angle droit, la main droite pivote par le poignet et se déploie à hauteur d'yeux du jeune homme qui la regarde en détail. Replaçant sa paume de main vers le sol, il en regarde le revers avec étonnement.

Sur action du coude, sa main gauche remonte également le long de son corps. Son mouvement commence alors que le jeune homme ne la regarde pas : c'est donc légèrement surpris qu'il constate son ascension. Les deux mains ouvertes vers son visage, se retrouvent à hauteur de poitrine du jeune homme, coudes pliés. Doigts écartés, les deux mains se posent délicatement sur son torse. Le buste bascule vers la droite en maintenant un plan sagittal, traçant une diagonale parfaite entre les deux coudes, dans l'alignement parallèle avec la tête.

Revenant à une posture initiale, le jeune homme regarde ses mains aux doigts repliés devant lui. Puis il regarde droit devant lui, laisse ses bras retomber le long de son corps, et descend de l'estrade pour gagner le milieu de la scène par cinq pas très calmes. Son bras droit se lève alors sous impulsion du coude et se déplie devant lui, entraînant le corps dans une diagonale vers l'avant-jardin alors que le regard est maintenu face public, comme une promenade ou troisième position de bras. Après cinq pas lent, le jeune homme s'arrête, sa paume de main droite se tourne vers le sol et stabilise le bras à l'horizontal. Il la regarde. Puis le bras gauche se soulève aussi par le coude et, toujours dans un léger décalage, le jeune homme le regarde. La pointe du pied gauche tendue en arrière, les deux bras du danseur sont à l'horizontal de chaque côté de son corps.

Tournant les paumes de main vers le public, le buste pivote dans un même mouvement : le jeune homme nous regarde et semble nous accueillir bras ouverts. Dans un geste rayonnant, les bras montent vers le ciel, ouvrant plus encore la posture. Pivotant légèrement, les mains redescendent un peu sous le regard étonné du jeune homme, puis tracent une diagonale parfaite entre la main droite en l'air et la main gauche plus basse, proposant là une figure de faune. Du bout des doigts de la main gauche, le corps est tiré vers le centre de la scène, laissant retomber le bras droit. Le corps est irrémédiablement attiré dans une direction contradictoire à sa posture initiale.

Désormais de profil par rapport au public, le jeune homme regarde la main gauche à l'origine de cette initiative. Bras le long du corps, il avance alors sur huit pas vers la table où la femme, toujours assise, tient son couteau à pain.

ill. n°24, *Conversation avec un jeune homme*, Compagnie Gare Centrale, création 2011. Capture d'écran.

ill. n°25, *Le Faune*, Maison du Faune, Pompéi. © Site Naples Campanie.

Le jeune homme se place derrière la table à côté d'elle. Sans la regarder (alors qu'elle est inquiète), il prend la tasse et la soucoupe, les regarde et les repose à l'envers sur la table. Il s'empare de la théière, soulève le couvercle sans qu'il n'émette aucun rugissement, et en boit le contenu, sous le regard déconcerté de la femme. Il couche la théière vidée et prend le pot de crème dont il mange le contenu avec les doigts, sur les bruits de gorge outrés de la femme. Il s'essuie alors les doigts dans la nappe et s'admire dans le dos de la cuiller, caressant sa fraise toujours portée en couronne, puis laisse tomber la cuiller sur la table.

Alors que le jeune homme passe derrière le tabouret de la femme pour regarder les objets qu'elle a stockés, celle-ci, bougonne, remet sa dinette en place dans le silence.

Puis une musique caverneuse monte, et le jeune homme, bras tendu, fait passer un corbeau empaillé aux ailes écartées au-dessus de la tête de la femme. Le jeune homme tient le corbeau par les pattes, comme une arme. L'ombre du volatile se répand sur la table. La femme s'arrête, apeurée par la mort qui vole au-dessus d'elle. Premier tour complet du corbeau, au ralenti.

Sur le deuxième passage, beaucoup plus rapide, au-dessus de la tête de la femme, un croassement rauque de corbeau retentit.

Au troisième passage, le jeune homme met le corbeau de profil, son aile gauche passant devant la tête de la femme. Celle-ci tend son bras droit devant elle et regarde sa main trembler, constatant

sa peur. Alors qu'ils s'en vont vers le fond de scène, la femme soulagée prend la cuiller et la met dans sa bouche.

Le jeune homme court et s'arrête aussitôt, faisant voler le corbeau sur la scène. La femme recommence à tourner sur son tabouret grinçant.

*

Deux états de corps pour un geste binaire : un « corps délivré de la pesanteur, face au corps défaillant »[822]

Comme le souligne le dossier du spectacle : « la vie derrière elle est plus large que la vie devant elle ; la vie devant lui est plus large que la vie derrière lui ».[823] Cet extrait que nous venons d'observer de *Conversation avec un jeune homme* raconte des corps en métamorphose[824] qui ne se reconnaissent plus dans leur chair. Chacun à sa façon constate les mutations d'une profondeur indomptée qui ont lieu sur son corps, passant du jeune garçon au jeune homme, de la femme à la femme d'âge mûr.

Deux types de geste se construisent alors en miroir, dans deux espaces eux-mêmes séparés dont les points de rencontre construisent des événements. Peu de mots dans ce spectacle, quelques sons à peine dans cet extrait. Le langage choisi diffère de celui habituellement pratiqué par Agnès Limbos et place en son centre le geste, entre immobilisme progressant vers la tétanie mortuaire pour la femme, et une chorégraphie d'abord timide puis arrogante et enfin bondissante pour le jeune homme ; la table presque de dissection du mort d'un côté où le corps avance vers une décomposition, de l'autre la forêt immense et ses infinies possibilités dans laquelle le corps s'ouvre à l'extase animale. C'est alors « l'ardeur et la vivacité de sa jeunesse, comme un contrepoint au sur-place de la dame »[825] qui devient le motif central de la rencontre chorégraphiée.

Les états de corps des danseurs diffèrent alors en tout point. D'abord par le costume, l'enveloppe immédiatement visible de chaque interprète. Il propose un contraste entre modernité pour le jeune homme (tee-shirt, pantalon), et une référence à des temps plus reculés pour la femme

---

[822] ALEV, Marion, *aupoulailler.com*, janvier 2012, LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, *op. cit.*, p.15.
[823] LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, *ibid.*, p.6.
[824] Pour la question de la métamorphose du corps et la radicalité de ce processus de façonnage me reviennent les propos d'Artaud sur le théâtre qu'il considère non pas comme une représentation mais un acte investissant tout l'interprète : « Le théâtre est l'exercice d'un acte dangereux et terrible… qui vise à la transformation organique et physique vraie du corps humain. Pourquoi ? Parce que le théâtre n'est pas une parade scénique, ni la représentation symbolique d'un mythe… mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement, par piétinement d'os, de membres et de syllabes, se refont les corps et se présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps. » ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et la science », *Arbalète*, n°13, été 1948, pp.15-16.
[825] LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, *ibid.*, p.5.

(perruque dix-huitiémiste, robe encombrante). Ces costumes induisent une manière de bouger et d'occuper le plateau différente puisque là où le jeune homme est libre de tout mouvement, la femme est engoncée et ne peut accéder qu'à des gestes limités (jusqu'à une marche freinée par l'encombrement et le poids de la robe). La peau de la femme (d'ordinaire si souvent sexualisée ou érotisée, généralement dévoilée) est dissimulée avec pudeur, jusqu'à la perruque ancienne, proposant un corps-poupée. *Conversation avec un jeune homme* fait d'elle une poupée dans sa petite maison, qui joue à la dinette sous la faible lumière d'une bougie prête à s'éteindre. Ces deux costumes génèrent un espace particulier qui canalise les gestes du corps. Si l'opposition jeunesse/vieillesse est évidente par les gestes fluides du jeune homme et ceux, plus économes, de la femme, c'est aussi une opposition homme/femme qui est pointée du doigt, qui réserve une mobilité moindre au corps de la femme dont l'espace serait celui de l'intérieur. C'est l'histoire d'un corps de femme puissamment dompté et canalisé que nous raconte ce costume : un corps contraint, enfermé par des représentations plaquées sur lui, dans lequel la respiration circule mal. Malgré tout, si la femme est coincée dans sa robe, son espace suggérant un intérieur est celui de la civilisation et de la sécurité, éclairé par la connaissance (ou du moins, par la bougie). Le jeune homme, au contraire, évolue dans l'espace clair-obscur de la forêt, à la découverte des sensations primitives, un espace présenté plutôt comme naïf voire simplet. Son costume assez ordinaire permet cependant toutes les métamorphoses dues à cet espace, dont les textures et les limites changent constamment.

Ensuite, les états de corps des danseurs diffèrent par ce que chacun raconte des mutations intimes qu'il éprouve. Assise sur son tabouret cassé et de travers, la femme est prise dans un geste qui tourne sur place, grince de plus en plus et qui se raidit, suivant la métaphore que l'arbre mort placé à côté d'elle suggère. Son geste lui appartient de moins en moins, tourne en rond, et l'empêche de saisir des objets ou même de s'arrêter tout simplement. Le geste du jeune homme quant à lui est d'abord un geste timide au rayon peu élargi autour de lui, sur place : c'est le geste de l'exercice, du studio. Puis il prend progressivement de l'espace et s'écarte par ses membres en soleil : c'est le geste de l'interprète. Il conserve, en clin d'œil au costume de sa mère, une fraise seiziémiste portée avec arrogance en auréole sur la tête.

Enfin, les états de corps des danseurs sont traversés par la nécessaire adaptation à l'autre, différent de soi, avec lequel partager la scène. Et c'est autour d'une certaine bestialité qu'ils se réunissent. Cette bestialité est à comprendre au sens employé par Pierre Péju[826], soit une métamorphose marquant les passages de l'enfance à l'adulte, et de l'adulte au défunt par un certain retour à la bête (la bêtise, l'animal). C'est par la bête que le jeune homme et la femme vont

[826] PÉJU, Pierre, *Enfance obscure*, « Bestialité », coll. « Haute enfance », éd. NRF Gallimard, Paris, 2011, p.90.

se comprendre, autant par la peur et par le rire qu'elle induit. En effet, la bête est présente dans l'univers de la femme par le rugissement dans la théière, et la patte velue et griffue qui vient remplacer sa main, marquant un corps qui ne répond plus comme avant et devient progressivement étranger à soi-même. Figure d'un faune décalé aux niaiseries de Bambi bondissant, le jeune homme propose un geste moins théâtral et grimacier que celui de la femme, et « se met à danser […] du classique, du jazz ou du hip-hop selon le rythme de la conversation. »[827]. L'enfant sous la plume de Péju est alors imprégné d'une tendance archaïque qui le fantasme comme « des animaux qui grouillent, bavent, rongent et sont dépourvus de scrupules moraux, incapables de considérations réalistes ou rationnelles »[828]. Le jeune homme bondit dans les airs, brille au soleil, boit dans la théière à pleine bouche. Il rejoint l'adulte vieillissante qui grince, tourne sur elle-même, au corps raide : une bête en devenir au corps poilu, griffu, étonnant voire incontrôlable parfois. Ensemble, ils partagent un regard tendre et ironique sur le monde qui les entoure et qui les a marginalisés (dans la forêt). Le corbeau, emblème de mort (mais une mort anéantie, le temps du conte du spectacle, par la taxidermie) confronte alors le naissant et le mourant : le jeune homme croit avoir la maîtrise de la mort (puisqu'il tient le corbeau entre ses mains, faisant de larges gestes au-dessus de la femme), tandis que la femme se sent traquée, observée, voire attendue par elle.

La femme (déjà) empaillée

« Ce qui m'intéresse de plus en plus, c'est l'immobilité. Une immobilité qui produit un mouvement intérieur et qui laisse apparaître peu à peu un regard, un geste, un déplacement, un halètement. »[829] Dans *Conversation avec un jeune homme*, le geste d'Agnès Limbos se situe dans une relative « économie de mouvements »[830] alors que les présages de mort (comme le corbeau) qui planent au-dessus d'elle auraient pu enclencher la précipitation, la fuite, l'affolement. Précis, méticuleux, resserrés sur place, les gestes de la femme sont canalisés autour des mains et du visage, présentant une femme-tronc. Ce personnage de femme vieillissante est entouré d'objets anciens, cassés, de récupération, d'arbres morts et d'animaux empaillés : nous retrouvons là des signes du théâtre d'objet pratiqué par Agnès Limbos et cette tendance à aller vers le cabinet de curiosités. Chaque objet sélectionné possède un pouvoir dramaturgique qui participe à bâtir

[827] L. B., *La Belgique Libre*, 23 août 2011, LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, *op. cit.*, p.14.
[828] PÉJU, Pierre, *Enfance obscure*, *op. cit.*
[829] LIMBOS, Agnès, « Tout mouvement a un but, tout geste porte une parole », dossier « Marionnette et danse : vers un troisième langage » (coord. Oriane Maubert), CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, journal de la marionnette*, n°51, éd. THEMAA, Paris, juillet-septembre 2017, p.16.
[830] *Idem.*

l'environnement de la femme et entre en dialogue, miroir ou écho, avec les stigmates de son corps.

Face au corps bondissant du jeune homme, la femme progressivement se désincarne, figée par une robe qui enferme la peau et la rend poupée de cire. La femme est empaillée comme les animaux autour d'elle et les objets poussiéreux (de la taxidermie à la matière rigide et fragile de la porcelaine), le vivant s'essouffle progressivement et devient monolithe. Comme les animaux empaillés qui l'accompagnent, la femme devient progressivement une momie relationnelle, avec laquelle il est encore possible d'échanger malgré la raideur grandissante de ses gestes. Elle perd progressivement sa réalité de corps vivant en mouvement pour aller du côté d'une « réalité palpable »[831] et tétanisée, celle de la sculpture suggérant un geste. Le temps se dilate et se fige alors dans le corps immobilisé. Le corps prend place progressivement dans le cabinet de curiosités pour devenir un objet à regarder.

Être ainsi entourée d'animaux empaillés et d'objets rigides fait perdre en mobilité le geste d'Agnès Limbos, comme si les objets déteignaient sur elle. Son geste et son rapport aux objets sont donc construits en opposition avec celui de Samy Caffonnette, jeune homme qui, au contact des objets évoquant la nature (branchages, rideaux clair-obscur comme un feuillage, faon endormi en plastique, oiseaux empaillés qu'il élève dans l'espace) découvre son corps, son agilité et ses capacités. Tandis que le corps d'Agnès Limbos est engoncé dans un temps ancien, assis à une table sur une chaise tournante de travers et qui grince, vêtu d'une perruque miteuse à la Marie-Antoinette et d'une robe-cerceau (ou vertugadin) qui calfeutre ses mouvements, Samy Caffonnette peut se saisir de tout l'espace environnant, tourne, tend les bras, saute comme un cabri.

Cette rencontre avec des objets cassés, de récupération, ou des animaux empaillés propulse à chaque fois le geste vers un virage nouveau d'exploration, dont on sent ici les traces de la collaboration avec Nicole Mossoux : le geste est entendu comme le transport de l'étrange, ouvrant une brèche sur l'intime. Si Agnès Limbos ne danse presque pas, chaque geste devient un événement scruté à la loupe par le jeune homme qui y trouve une réponse à sa chorégraphie. Bien plus qu'une « Pompadour égarée dans des divagations absurdes »[832], le geste d'Agnès Limbos est un cri. Le corps, immobile, se déplace comme une ombre sur un mur. Il renvoie au spectateur les

---

[831] BOURGEOIS, Louise, citée in POTTS, Alex, « La Sculpture hybride », BERNADAC, Marie-Laure et STORSVE, Jonas (dir.), *Louise Bourgeois*, catalogue d'exposition co-organisée par le Centre Pompidou (Paris) et la Tate modern (Londres), éd. Centre Pompidou, Paris, 2008, p.272.

[832] BRAUNSTEIN, Mathieu, *Télérama*, n°3 252, 9-15 mai 2012, in LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, *op. cit.*, p.13.

changements presque invisibles ressentis avec force par la femme, à l'intérieur de son corps. Une palpitation intérieure. Des tourments ravageurs et insoupçonnés de douleur.

Le comique grinçant de la mort : une danse du memento mori

L'humour – et toutes les nuances qui l'accompagnent – est sans doute le moteur principal du langage d'Agnès Limbos. Quels que soient les spectacles et les publics, la Compagnie Gare Centrale utilise comme ressort dramaturgique un regard ironique sur le monde. Pour *Conversation avec un jeune homme*, le corps immobilisé de la femme, tendant vers une désincarnation progressive, exprime cette ironie sur sa condition par le visage. Par des expressions assez archétypées adressées au public (langue tirée, sourcils froncés, moue bougonne,…), Agnès Limbos propose, sinon une danse, du moins une gesticulation du visage qui crée un lien complice avec le public, comme un commentaire de la scène. À la manière d'une Winnie dans *Oh les beaux jours*[833], le corps de plus en plus empaillé du personnage de la femme se libère par le visage.

Or, avec une certaine lisibilité, nous remarquons assez vite que l'humour de *Conversation avec un jeune homme* nous plonge dans la rencontre entre la pauvreté du théâtre d'objets et l'épure de la vanité (étroitement liée à la pauvreté en Europe à la suite des Trente Glorieuses et des épidémies de peste), proposant par le spectacle une vanité en trois dimensions, entre animaux empaillés, corps immobile et en mouvement.

Des crânes aux animaux empaillés, le motif des vanités du XVIIe siècle imprègne *Conversation avec un jeune homme*, et soulève la problématique du temps qui passe et l'irrémédiable arrivée de la mort. En effet, les scènes de *Conversation avec un jeune homme* se succèdent comme des tableaux dans un espace lui-même travaillé comme une peinture. Tout y est mort : animaux empaillés, morceaux de fourrure, morceau de bois coupé servant de lampe, bougie vacillante, faon en plastique, grappes de raisin coupées, gazon en plastique, « sous bois brodé »[834] (le rideau fleuri), fausses fleurs, robe rigide qui reste sur place comme une armure,… Ceci dit, si les vanités du XVIIe siècle recentrent l'humain sur la fragilité du monde, le caractère précaire de la vie et le fatalisme de la mort et l'invitent à une prise de recul sur l'éphémère de la vie, Agnès Limbos décide de composer sa pièce en pied-de-nez, par une dérision gestuelle décalée. L'impermanence de la condition humaine devient, sous l'œil malicieux d'Agnès Limbos, un motif impertinent qui prête au rire par le mouvement. Ainsi, les deux interprètes se retrouvent à danser (avec agilité pour lui, maladresse lourde pour elle) avec des scies à bois manuelles, les faisant tourner au-dessus de leur tête, défiant les risques de la découpe du corps, et testant leurs propriétés élastiques et rebondissantes, se

[833] BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours*, éd. de Minuit, Paris, (1963) 2019, 96p.
[834] LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, *op. cit.*, p.4.

dandinant sur une musique hawaïenne. Tout est périssable, tout est menacé (par la scie, le loup, la chute du corps dans le mouvement…), tout peut être anéanti et pourrir en un rien de temps.

Conversation avec un jeune homme offre donc de désincarner le corps de la femme sous l'influence de l'imagerie de la vanité, du théâtre d'objet et des animaux empaillés. Comme le souligne Agnès Limbos :

> […] en fait, l'immobilité, c'est une base avant de faire quoique ce soit. Ce n'est pas un corps mort, c'est un corps qui est prêt à faire. En fait c'est un peu comme la page blanche pour moi, c'est là où tout va démarrer. […] c'est un corps qui va émerger. […] J'ai l'impression que je suis de plus en plus consciente de ce corps silencieux que j'aime beaucoup, et qui est une base. Faire le vide intérieur et me laisser surprendre par l'émotion, par les situations.[835]

De plus en plus raide, le corps devient monolithe, statue effleurant le mouvement, malmené par le temps qui passe. Les objets tout autour cristallisent "l'air de rien" la respiration de la femme qui devient progressivement comme eux. Bouleversant le public, les gestes d'Agnès Limbos font passer du rire au sublime, faisant du corps cet « objet pauvre » dont parle Jean-Luc Mattéoli, dont il est certain qu'il « entretien un rapport avec la disparition – des idées, des êtres des choses »[836]. Sous le regard perçant du corbeau empaillé, la femme de *Conversation avec un jeune homme* se fond progressivement dans le tableau de vanité, sans un bruit, presque sans un geste.

Corps objet dans *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey

Continuons notre exploration de la désincarnation par l'immobile à vif en nous centrant sur une autre manière d'aborder le corps féminin par l'objectification dans *Showroomdummies*[837] de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey[838]. Ce corps objectifié[839] sur la scène du *Danser comme* rejoint en partie les études sur le genre en danse qui ont cours depuis les années 1990, sans pour autant s'en faire une étude spécialiste : en guise de référence, je m'appuie notamment sur le percutant

---

[835] Entretien Agnès Limbos et Oriane Maubert, 22 septembre 2017. Annexe, p.31.

[836] MATTÉOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, coll. « Le spectaculaire », éd. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, 254p., 4e de couverture.

[837] Créé en 2001, ce spectacle a fait l'objet de plusieurs reprises en 2009, 2013 et 2020. Cette étude se fonde sur la version de 2009, transmise par Gisèle Vienne que je remercie.

[838] Comme Gisèle Vienne, le metteur en scène et sculpteur Étienne Bideau-Rey est diplômé de l'ESNAM, 4e promotion. Il a également été formé aux Beaux-arts de Liège.

[839] De l'anglais « *objectification* », il existe couramment en français deux traductions : « objectivation » et « objectification ». Je privilégie la seconde, plus proche de l'anglais, et se détachant linguistiquement d'un caractère strictement « objectif ».

Non, la danse n'est pas un truc de filles ![840] d'Hélène Marquié, ou sur la thèse de Pauline Boivineau *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*[841].

En préambule – et avant de plonger dans le spectacle –, rappelons que le corps objet ou objectifié, dans la perspective du corps dansant est à entendre sur plusieurs niveaux : d'abord, il s'agit d'un corps identifiable en tant qu'objet (une poupée, un mannequin,…), il est un objet qui représente un corps vivant, il en donne une image nécessairement toujours tronquée par ce caractère représentatif. Ensuite, le corps objet est un corps vivant considéré comme l'objet/le but de quelque chose (objet de convoitise, du regard, du désir,…) : à ce titre déjà, le corps vivant n'est plus sujet, il est *ex-centré* de son indépendance, il appartient déjà à l'*autre*. Enfin, un corps objectifié est un corps rendu objet : par sa transformation physique (via le costume, le masque, le maquillage,…), par son geste (faisant ressortir ses rouages, sa matérialité,…), par le regard porté sur lui, visant à l'extraire de son humanisation. Objectifier le corps de la femme désigne spécifiquement le fait d'utiliser le corps féminin pour vendre un produit, dans le cadre de la publicité par exemple[842]. Dans ce troisième degré, le corps objet est donc un corps exploité et presque toujours fortement sexualisé. Par cet usage marketing très courant, le corps de la femme est fragmenté : seul l'extrait de corps nécessaire à la publicité est utilisé (ventre, main, pied,…), souvent dénudé. Le corps est défait de l'unité qui le constitue en être vivant et la femme est instrumentalisée par une réduction à l'état d'objet voire de fragment. Ce n'est que bien rarement que le corps féminin est utilisé dans les représentations comme objet de pouvoir, de connaissance,… En mettant conjointement en mouvement des danseurs masqués de têtes de poupées au sourire terrifiant et des mannequins tétanisés pour l'éternité, *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey met une claque au spectateur en usant les stéréotypes jusqu'à la moelle : le spectacle situe la représentation du corps féminin à l'interstice de l'objet sexuel et de l'objet de domination, de la poupée et de la femme fatale, déroutant le jeu de forces et désépaississant un brouillard culturel qui s'était installé.

---

[840] MARQUIÉ, Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, coll. « Culture danse. Les enjeux », éd. l'Attribut, Toulouse, 2016, 244p.

[841] BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, Thèse de doctorat, ED SCE, UE CERHIO, sous la direction de Christine Bard, Université d'Angers-Nantes-Le Mans, 18 décembre 2015, 583p.

[842] Le concept est défini pour la première fois in FREDRICKSON, Barbara L., et ROBERTS, Tomi-Ann, « Objectification theory. Towards Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks », *Psychology of Women Quarterly*, n°21, éd. Human Sciences Press, New-York, 1997, pp.173-206, [en ligne]. In *Site Research Gate*, États-Unis, [consulté le 6 novembre 2019]. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/258181826_Objectification_Theory_Toward_Understanding_Women's_Lived_Experiences_and_Mental_Health_Risks. Cette « théorie de l'objectification » entend analyser les conséquences psychiques et physiques sur les femmes au quotidien de l'objectification sexuelle de leur corps par les médias de masse. Le corps – et par ricochet la représentation que l'on se fait de son propre corps et du corps de l'autre – se crée au-delà de la biologie, dans un contexte socioculturel imprégné de ses pratiques et de ses discours, menant alors à une « auto-objectification », soit des contrôles de la femme sur elle-même pour répondre à une norme donnée.

Prenant appui sur *La Vénus à la fourrure*[843] de « l'écrivain des fantasmes »[844] Leopold von Sacher-Masoch, la pièce de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey est créée pour la première fois en 2001 et présentée comme suit :

> *Showroomdummies* s'axe autour de la gestuelle du danseur et du mannequin, de la frontière de l'animé et de l'inanimé ainsi que du rapport entre le vivant et sa représentation.[845]

L'espace scénique de la pièce suggère un aéroport, un podium de défilé, une vitrine, une salle d'attente. Environ quatorze mannequins sont disposés en fond de scène, proposant une silhouette similaire dans des poses différentes : corps féminin, peau blanche presque translucide, cheveux longs bruns, robe bustier noire, assis, penché sur le côté, debout tête en avant. Des danseurs, suivant un geste souvent mécanique, parfois masqués, parcourent l'espace et croisent ces mannequins, comme atteints par eux. À ce stade de notre exploration du corpus, la marionnette fait son apparition sur scène par son dérivé du mannequin. *A priori*, elle n'est pas mue, encore moins en train de danser.

En repartant de l'affirmation introductive posée par Pauline Boivineau « l'art chorégraphique met en scène le corps, donc le genre »[846], choisir de composer un geste chorégraphique de femme en s'inspirant d'une marionnette, d'un pantin ou d'une poupée, n'a rien d'anodin dans nos sociétés contemporaines occidentales. Que signifie ce re-dessin du corps féminin par l'objet inanimé, construit, manipulable, objet de fantasmes ? Quel signal fort ces corps de danseuses envoient-ils en étant ainsi rendus immobiles, plastifiés, désincarnés ? Par leur passivité morbide autant que fantasmatique, comment se font-ils le médium d'un cri silencieux sous le plastique ?

Showroomdummies ouvre la voie à ces interrogations : dans le spectacle, la culture publicitaire atteint les corps et les gestes en profondeur, jouant d'un regard appuyé sur les stéréotypes entre hommes (dominants) et femmes (objets sexualisés)[847]. Ici, le geste propose une transgression du corps de la femme par un dialogue entre mannequin de vitrine et culture pop[848], au sein du corps multiple du

---

843 SACHER-MASOCH (von), Leopold, *La Vénus à la fourrure*, trad. all. Pierre Malherbet, coll. « Classiques », éd. Pocket, Paris, (1870) 2020, 181p. Il s'agit du roman le plus célèbre de Sacher-Masoch, écrit entre 1862 et 1870. En suivant les closes d'un contrat, l'homme et la femme du roman composent une relation amoureuse prenant la forme d'un esclavage librement consenti.

844 LETAILLEUR, Christine, « *La Vénus à la fourrure* ou les confessions d'un suprasensuel de Leopold von Sacher-Masoch », *Fictions/théâtre et cie*, 23 février 2020, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 28 octobre 2020]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/la-venus-la-fourrure-ou-les-confessions-dun-suprasensuel.

845 VIENNE, Gisèle, site officiel de Gisèle Vienne, *op. cit.*

846 BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, « Introduction », *op. cit.*, p.9.

847 L'étude apportera par la suite que ce découpage binaire n'est pas toujours une évidence au cours du spectacle, introduisant régulièrement des ambigüités.

848 MÈMETEAU, Richard, *Pop culture : réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, éd. La Découverte, Paris, (2014) 2019, 312p. Il définit la pop comme : « La pop est éternelle et mortelle./ La pop, ce sont des artistes et un système./ La pop, c'est mignon et c'est vulgaire./ C'est bruyant et c'est intello./ C'est superficiel comme des

danseur. Des poupées anthropomorphes dont nous ne distinguons pas le visage cohabitent avec des danseurs et danseuses, chacun aux stéréotypes marqués. De quelle manière *Showroomdummies* transgresse-t-il, voire remet-il en cause le corps du danseur jusque dans sa chair, déconstruisant sa représentation pour le faire pencher du côté du pantin, le positionnant en objet de manipulation de la mise en scène ?

ill. n°26, *Showroomdummies*, Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey,, création 2001. Capture d'écran.

*

La scène est plongée dans le noir. *Showroomdummies* débute par une musique angoissante accompagnant l'éclairage progressif de la scène par jardin : un mur blanc en ferme le côté, prolongé comme une ligne par le sol, blanc lui aussi. Une silhouette féminine remonte lentement la scène vers le public. Elle s'arrête, écarte légèrement les jambes et déplace le poids de son buste sur sa jambe gauche, faisant ressortir sa hanche.

Plus la lumière se fait, plus nous distinguons une femme aux cheveux foncés coupés au carré, au visage masqué en un sourire figé de poupée blanche, avec de grands yeux très maquillés. Elle porte un haut rouge dévoilant une partie du ventre, un jean serré et des escarpins. Sa tête tournée sur la gauche pivote très lentement vers la droite, accompagnée par un mouvement du buste recentrant le corps. La tête, légèrement inclinée en avant, continue sa trajectoire, tandis que le poids du corps se déplace cette fois-ci sur la hanche droite. Le nombril est légèrement en avant, les bras un peu en arrière et pliés au niveau du coude.

La tête de nouveau se tourne vers la gauche. Avec lenteur, la marche reprend en direction de l'avant-scène, les pieds se succédant sur la même ligne. Au sixième pas, la femme écarte de

fringues et profond comme une mythologie./ C'est une copie de copie, mais c'est aussi une résurrection perpétuelle… », *ibid.*, p.34.

nouveau les jambes et reprend la même pose que précédemment, hanche gauche décalée en dehors. Le poids bascule sur la hanche droite tandis que la main droite, poing fermé, se relève petit à petit en pliant le coude. La femme tient la pose quelques secondes.

Elle se remet en mouvement en bougeant tout à la fois la tête, le bras droit et le buste pour réaligner la posture. Elle fait demi-tour et reprend sa marche, en direction du fond-jardin. Après sept pas, elle s'arrête. La tête et le buste se tournent d'un tiers, pour orienter le regard vers le centre de la scène. Elle s'arrête et, dans une reprise brusque, continue jusqu'au demi-tour.

Après cette saccade rompant le rythme monotone de la marche, le bras droit remonte lentement pour coiffer la perruque carrée de la femme. Celle-ci pivote pour se mettre parallèle à la scène et, dans une pose lascive, relève ses deux bras et place ses mains à l'arrière de sa tête, tête légèrement inclinée en avant, hanche droite pointée de côté et jambe gauche tendue, comme si elle dansait au ralenti dans une boîte de nuit.

Dans le même temps à cour, un homme vêtu d'un pull blanc et d'un pantalon noir remonte la scène en marchant d'un pas plus rapide. Il n'est pas masqué. Il s'arrête de trois-quarts tournés vers cour, tandis que les bras de la femme redescendent le long de son cou. Bras le long du corps, l'homme regarde autour de lui, sa tête se tourne vers jardin et il aperçoit la femme. Mains toujours de chaque côté du cou, la femme tourne sa tête vers lui, comme si elle le regardait, mais son visage reste incliné vers l'avant.

Au milieu de la scène se trouvent deux rangées de sièges en cuir noir, l'un en fond de scène parallèle aux spectateurs, l'autre perpendiculaire à cour, les deux formant un angle droit. L'homme fait quelques pas, place ses mains sur un dossier de la rangée à cour et se penche en avant pour regarder la femme avec intensité. Cette posture d'observation qui tend le corps masculin en avant est à la fois menaçante et déstabilisante tant le regard fixe est déplacé et met mal à l'aise.

En huit pas gardant la même lenteur initiale, la femme fait une diagonale qui la rapproche de l'avant-centre de la scène. Chaque pas est l'occasion d'un déroulé-allongé de la jambe, reprenant la fameuse *catwalk* des mannequins de défilés. Elle s'arrête en avant-scène, tourne le dos à l'homme et pointe sa hanche gauche vers le public. Elle s'arrête. Puis elle reprend son mouvement d'un léger pivot en arrière. Elle s'arrête. Puis elle se remet de nouveau en mouvement en orientant son buste vers cour en direction de l'homme. Sa tête, au regard vers le bas, était restée face public. Une fois le buste arrêté, la tête suit la direction vers cour, créant un

décalage mécanique. Elle continue ainsi l'enchaînement de poses, reprenant les levers de bras précédents et les orientations de hanches.

L'homme se redresse et longe d'un pas décidé les deux rangées de sièges par l'arrière. Alors qu'il arrive au fond-jardin, la femme s'est retournée : dos au public, elle fait face à l'homme. En sept pas alignés, elle vient se placer très près devant lui, et arrête sa marche dans une pose.

L'homme commence alors à manipuler la femme. Il saisit le poignet droit de celle-ci qu'il relève pour plier le coude à angle droit. Mains sur les côtes flottantes, il fait pencher le buste de la femme sur le côté gauche. En plaquant sans délicatesse ses paumes de mains sur les joues de la femme, il oriente sa tête de profil vers cour, le regard légèrement relevé. L'indexe droit tendu, le bras gauche à peine plié, la femme reste dans la position sculptée par l'homme, alors que celui-ci repart vers cour.

Il longe à nouveau l'angle droit des sièges et retourne s'appuyer sur l'extrémité près du public. Une fois qu'il s'arrête, au loin la femme se remet en mouvement, enchaînant les mêmes poses qu'au début. Tête toujours en avant, elle se tourne vers lui, puis en douze pas de *catwalk*, elle retrace une diagonale vers l'avant-scène et pose, jambes écartées, hanche droite sortie, nombril en avant, bras gauche baissé, bras droit plié.

Sa tête bouge vers l'homme tandis que son corps reste immobile. Alors que l'homme se redresse, la femme fait demi-tour et, dos au public, marche vers le fond de scène en sept pas jusqu'aux sièges. Elle pivote par son côté gauche, tête baissée, pieds joints et, d'un seul mouvement, tout son corps se plie et descend s'asseoir. Elle se tient de profil (côté droit vers le public), genoux pliés vers cour, sa cuisse gauche effleurant à peine le siège. Son bras droit se tend devant elle et, après un arrêt, tout son corps pivote pour s'asseoir dans le fond du siège. À aucun moment son regard n'est orienté dans la direction que prend son corps, le décalage demeure durant tout ce passage. Alors que les épaules restent raides, les bras se plient par les coudes, et le bras gauche vient se poser sur le haut du dossier du siège.

L'homme marche vers l'avant-scène et se place dos au public. Lentement, il réajuste ses manches tout en fixant la femme assise. En sept pas, il va s'asseoir sur la banquette du fond, la même que celle où est assise la femme mais à l'extrême-cour : pour atteindre sa position assise, il effectue les mêmes gestes que la femme mais plus rapidement. Une fois assis, regardant le public, l'homme déplie lentement son bras droit et l'allonge sur le dossier du siège, dans la direction de la femme.

La femme réajuste alors sa position et change de côté pour se placer dans le même sens que l'homme, légèrement vers jardin. Il tourne la tête vers elle et la regarde. Figée dans sa nouvelle

pose, la femme a le coude droit sur le dossier du siège, sa main gauche à peine posée sur sa cuisse droite, et ses pieds inclinés sur le côté gauche comme touchant à peine le sol. Comme une poupée, le poids de la femme semble avoir disparu.

Très vite l'homme se lève et s'assoit tout près de la femme. Il la regarde un temps et, aussi rapidement, s'en va jusqu'à l'extrême-cour. Le dernier siège de la rangée du fond est amovible. L'homme se penche en avant, le saisit et, dans un élan, le cogne contre la rangée de sièges qui se décale. Le corps de la femme, assise dessus, glisse d'un seul mouvement vers jardin, gardant sa pose, sans s'effondrer tout à fait sur l'assise du siège.

*

Cette description de geste de *Showroomdummies* constitue les cinq premières minutes du spectacle avec une femme masquée vêtue de rouge, figure emblématique de la pièce. L'homme non masqué est interprété par Jonathan Capdevielle[849], artiste central des créations de Gisèle Vienne. *Showroomdummies* marque un tournant dans les arts de la marionnette à sa création en 2001 : le *bougé* n'est plus la marionnette mais la danseuse, mue par l'influence du mannequin en fond de scène. La danseuse se met à bouger comme bougerait le mannequin situé derrière elle s'il le pouvait. Ce qui produit le mouvement n'est plus l'impulsion volontaire du danseur-marionnettiste sur l'objet-marionnette, mais la suggestion faite par le mannequin présent dans son dos. Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey envisagent avec *Showroomdummies* la marionnette comme un élément de la culture pop, présent partout et sous des formes très variées (en l'occurrence son dérivé le mannequin), comme une force qui fait basculer le danseur qui la reçoit. En reprenant le motif pop du mannequin de vitrine au corps parfait autant qu'improbable, Gisèle Vienne propose une réflexion sur l'ultra-présence de la culture pop qui, insidieusement, modifie chaque jour nos perceptions, nos goûts et nos manières de faire, par une représentation biaisée du corps (en l'occurrence ici féminin).

Dans cette perspective, trois éléments construisent alors cet extrait : le corps masqué absentant le vivant ; la reprise des gestes propres au *voguing* pour créer un geste ataxique ; le basculement d'un corps utopique à un corps monstrueux.

Corps masqué, corps absenté : des gestes rigides pour un visage de plastique

Le processus de désincarnation par l'immobile à vif commence par la suppression du visage. Seule en scène, la danseuse en rouge est masquée d'une tête anthropomorphe, son vrai visage invisible. Plus la lumière se fait, plus sa silhouette est révélée autant qu'elle s'obscurcit

[849] Jonathan Capdevielle est aussi diplômé de la 4e promotion de l'ESNAM.

d'étrangeté : la tête masquée et couverte d'une perruque diminue la longueur du cou et crée la bizarrerie anatomique d'une tête un peu trop grande et un peu trop enfoncée sur ses épaules, comme étrangère au corps. Quiconque a déjà décapité sa Barbie se souvient de cette image troublante de la tête qui, une fois recollée, a perdu toute la superbe de sa longue nuque. Un vague souvenir angoissant de l'enfance remonte instantanément à la surface : la première image de *Showroomdummies* est celle d'une poupée qui marche, décapitée-*re-capitée*. Et si l'on se fie à sa démarche, ça n'a pas l'air d'aller très fort tant le pas est saccadé et manque de fluidité. Le cadavre bouge encore.

Dès le départ donc, la tête (pensante) a été mise à mal, et le visage de la danseuse est inaccessible. Supprimer le visage de la danseuse floute le lien (de regard, de reconnaissance,…) possible avec le spectateur, et décale le focus du vivant. À la place du visage vivant, Gisèle Vienne positionne un masque de poupée, caractéristique de ses constructions plastiques[850] : en forme d'ovale, blanche, jeune, au large sourire dévoilant une rangée de dents immaculées, lèvres rouges et yeux très maquillés en amendes, pommettes saillantes semblables à celles réalisées par les injections de collagène. C'est le visage de la poupée de silicone. Celui de la femme transformée, un visage stéréotypé sans saveur ni caractère. Une tête anthropomorphe de plastique, figée, remplace la tête humaine pour proposer un idéal de beauté conforme à une culture dominante occidentale, qui tend à une uniformisation.

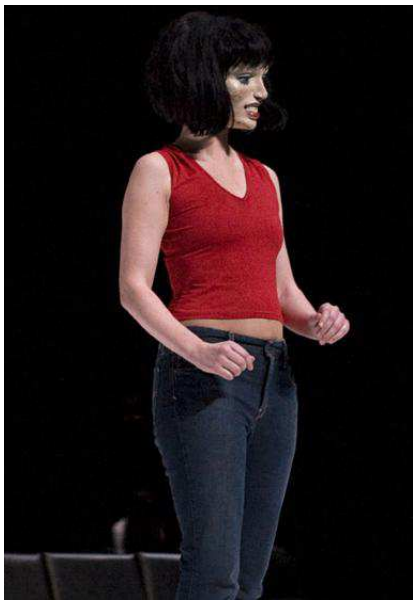
Bien que ce masque (assimilable à une tête de marionnette) soit anthropomorphe, comme le souligne Marie Garré Nicoară :

> Le visage de la marionnette n'est pas toujours une représentation réaliste de la face humaine. Le face-à-face fondateur de l'échange théâtral est perturbé, remis en question par le visage que propose la marionnette. Visage profondément énigmatique, porteur de la fixité du masque, il peut parfois surgir comme de l'imaginaire du spectateur et faire jouer les mécanismes de la paréidolie.[851]

---

[850] Gisèle Vienne entoure ses constructions d'une ambiguïté volontaire par le vocabulaire qu'elle utilise pour les désigner : « marionnettes » ou « mannequins », elles sont aussi « poupées » en écho à *La Poupée* (*Die Puppe*) d'Hans Bellmer créée entre 1935 et 1936, connue dès la série photographique « Variations sur le montage d'une mineure articulée » : saisie dans ses inaboutissements plastiques, transformée et manipulée indéfiniment par la photo, *La Poupée* tourne le dos au corps biologiquement structuré et viable pour devenir, sur chaque épreuve photographique, une sculpture en action – bien qu'immobile – interrogeant le corps abîmé par la mort et pourtant chargé d'un déroutant érotisme. BELLMER, Hans, « *La Poupée*. Variations sur le montage d'une mineure articulée », SKIRA, Albert et TÉRIADE, E. (dir.), *Minotaure*, n°6, 1935, pp.30-31 ; BELLMER, Hans, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, éd. Allia, Paris, (1957) 2016, 78p. ; et NICLAIS, Shirley, *Ci-gît la marionnette*, chap.6 « I do, I undo, I redo », *op. cit.*, pp.394-395.

[851] En note, Marie Garré Nicoară précise : « Une paréidolie (du grec ancien *para*-, « à côté de », et *eidôlon*, diminutif d'*eidos*, « apparence, forme ») consiste à associer un stimulus visuel informe à un élément identifiable, souvent une forme humaine ou animale. La paréidolie est une illusion impliquant un stimulus vague ou ambigu perçu comme clair et distinct. » GARRÉ-NICOARĂ, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de la théâtralisation de l'imaginaire*, chap. 1 « La marionnette : une figure du seuil », *op. cit.*, p.143.



ill. n°27, *Showroomdummies*, Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, création (2001) 2009. © Frédéric Nauczyciel.

Le corps entier de la danseuse se reconfigure donc à partir de cette tête plastique ajoutée. Démarche, rythme, respiration s'en trouvent bouleversées en profondeur, continuant de creuser l'absence de la danseuse, remplacée par les transformations qui la dévorent. Masquée, au geste saccadé, la danseuse se fait statue en mouvement. Le regard du spectateur s'*ex-centre* de ses habitudes de reconnaissance, cherchant sur la face et le corps les signes du vivant : finalement, la face plastique l'emporte, le geste désincarné de la saccade devient la norme et le spectateur voit devant lui ce corps « semblable […] et cependant (par la vertu de quelque "opération" mystérieuse et admirable) infiniment LOINTAIN, terriblement ÉTRANGER, comme habité par la mort, coupé […] par une BARRIÈRE »[852] celle du plastique qui s'est imposé. La danseuse, la femme, n'est plus : c'est l'image du mannequin qui prend le dessus, désincarnant le corps – pourtant là ! – de la danseuse en en proposant un autre dessin.

Par son mouvement, le regard du masque que porte la danseuse ne donne pas plus de direction claire, élargissant encore le fossé avec le spectateur : bien que la tête bouge, elle est toujours en décalé par rapport au corps, comme en retard. Derrière le regard de plastique, personne n'est là. Ce regard est d'autant plus désincarné qu'il est constamment orienté vers le bas : impossible de le croiser vraiment, c'est le corps entier qui suggère la direction et la vision. Le masque chez Gisèle Vienne participe à rendre invisible la danseuse, allant jusqu'à un gommage identitaire : dès lors qu'il est plastique, au sourire figé, le visage est uniforme. Il se répand comme une trainée de poudre sur toutes les têtes des interprètes. Tous nous sourient de la même expression glacée, aucun ne nous regarde vraiment. Sans accès à l'expression, le spectateur voit devant lui des corps désincarnés à la présence annulée.

[852] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, chap. « Essai : le Théâtre de la mort », *op. cit.*, p.222.

Déjà Emmanuel Levinas soulignait (en penseur radical de l'altérité) les conséquences de la suppression du visage comme coupure du lien avec autrui[853] : pour Levinas, le visage est le paradigme de la relation éthique, une pensée encore extrêmement vivace pour observer nos sociétés contemporaines et la création. L'éthique permet de décrire l'existant plus que l'existence, et ce sont bien ces corps donnés à voir – existants mais dissimulés – qui nous intéressent avec *Showroomdummies*. Il s'agit, dans la philosophie de Levinas, de s'ouvrir à l'autre qui est devant moi, qui me regarde, m'observe et me prend en compte. Dès lors, relativement à la marionnettisation du corps, comment envisager l'autre auquel je n'ai pas accès ? Ou comment, plus sournoisement, mon regard a-t-il choisi de ne pas considérer l'autre, le laissant agoniser dans une position d'objet ? Car, comme le souligne Jean-Luc Marion à propos du visage lévinassien : « l'autre ne peut pas être un objet pour moi car il relève de l'obligation et du respect et ne se montre qu'en eux ».[854] Chez Levinas, l'autre est unique et aimé justement pour cette condition[855] puisque le visage lévinassien est cet autre absolument extérieur à moi. Dans *Showroomdummies*, les ravages du plastique font que l'autre devient désirable par son étrangeté d'objet, détaché d'une probabilité d'amour tant la relation et sa qualité sont impossibles : le plastique sépare l'autre de soi, et divise l'autre en lui-même qui ne se reconnaît plus. Le caractère unique véhiculé par le visage en particulier, est gommé. L'humain dansant dans *Showroodummies* n'a plus de souveraineté vivante, humaine ou même intellectuelle et spirituelle. C'est une coquille vide.

Rencontrer autrui est donc impossible dans *Showroomdummies*. Alors que la rencontre avec autrui et sa prise en considération amènent le sujet à interroger et son rapport au monde, comment, comme le suggèrent Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, parvenir à cet état de renouvellement si l'autre est objectifié et rendu inaccessible dans la relation ?

Perdre l'accès au visage, c'est donc perdre l'accès à l'autre, dans toute son unicité et sa complexité pour celui qui regarde. Les identités « sont incertaines, flottantes »[856], le masque empêche de reconnaître l'autre autant que de se trouver soi-même en lui : c'est le visage de rêve, de fantasme voire de mort qui accueille. Et dans les pas de Levinas, perdre le lien avec l'autre, c'est perdre le lien avec soi-même. Pour celui qui perd son visage – la danseuse masquée –, de ce vissage imposé sur la tête va découler une violence dans le geste qui plonge le corps dans une raideur

---

853 Voir LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, coll. « L'Espace intérieur », éd. Fayard, Paris, 1982, 141p.

854 MUNIER, Jacques, « Emmanuel Levinas, face-à-face », *Le journal des idées*, France Culture, 28 janvier 2019, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 14 novembre 2019]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-des-idees/le-journal-des-idees-du-lundi-28-janvier-2019. Il cite MARION, Jean-Luc, « Une pensée sans exemple », *Philosophie magazine*, « Emmanuel Levinas », hors-série n°40, janvier 2019, pp.116-120.

855 C'est la fameuse altérité radicale du visage présente in LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, *op. cit.*

856 VOUILLOUX, Bernard, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, chap. « Histoires », éd. Shelter Press, Rennes, 2020, p.35.

envahissante. Le geste de la danseuse est très lent, passif, centré sur l'attente. Comme pris dans un sas temporel (au ralenti), scénique (la salle d'attente) et physique (ni tout à fait mannequin en plastique, ni tout à fait corps humain), le corps est en cours de transformation allant vers une objectification, progressivement gangrené par un plastique envahissant qui contraint ses possibilités et lisse sa personnalité. C'est un corps transitoire, un corps *hors-codes*[857] qui s'offre au regard dans *Showroomdummies*, soit un corps appliquant des normes imposées à un point tel qu'il en vient à s'éloigner radicalement de ce qui le constitue comme vivant. Le masque redessine le corps, déportant l'interprète vers l'*ex-centrique*, poussé au-delà de lui-même vers l'objet.

*De l'*habitus *et des poses : danser* voguing[858]*, ou le geste ataxique*

Le corps-objet est aussi le corps façonnable, qui se décale des normes dictées : sur notre route, nous trouvons dans *Showroomdummies* le corps *queer*, déjà auparavant valorisé par une image libre et positive[859] chez des auteurs tels Virginie Despentes, Paul B. Preciado ou Marie-Hélène Bourcier par exemple, dont la lecture égrène la pensée d'une génération de chorégraphes[860]. Créé en 2001, le spectacle de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey s'inscrit dans une ligne tracée par les années 1990 où cette nouvelle génération de chorégraphes et d'écrivains s'emparent de la thématique du corps et de la sexualité par une approche rafraîchie[861]. Ainsi le corps, ouvragé selon le désir de l'individu, marquant son indépendance et son détachement des normes établies, est appréhendé comme outil de domination et de réappropriation des discours sur le *moi*. Si la majorité des femmes de *Showroomdummies* est masquée d'un visage de poupée, certains hommes le sont aussi. Que le spectateur y voie un corps en plastique, façonnable à l'infini ou au contraire un objet du désir glissant vers une image de prostitution ou de domination, ce corps-objet porte un besoin d'affranchissement. Comme le souligne Isabelle Boisclair, il s'agit là d'un temps d'«

---

857 CASALE, Camille, LIGORE, Bruno, MAURMAYR, Bianca et SINI, Alexandra (dir.), *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre*, service Recherches et Répertoires chorégraphiques, Centre National de la Danse, Pantin, janvier 2017, 82p., [en ligne]. In *Site DocDanse*, France, [consulté le 31 janvier 2017]. Disponible sur : https://docdanse.hypotheses.org/files/2018/05/atelier_2016_septembre.pdf.

858 Notamment BRESSIN, Tiphaine et PATINIER, Jérémy, *Strike a pose. Histoire(s) du voguing : de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris*, éd. des Ailes sur un tracteur, Paris, 2012, 227p. On pense aussi au documentaire : LIVINGSTON, Jennie, *Paris is burning*, 1h15min, couleurs, États-Unis, 1991.

859 Pauline Boivineau souligne en note : « À la fin des années 1990 en France, l'*American Queer Theory* a fait l'objet d'une traduction culturelle et politique dont l'objet était de repolitiser ladite *French Theory* (Foucault, Derrida, Deleuze) poststructuraliste et si peu féministe de manière à introduire des politiques de l'identité post-identitaire dans une culture française dominée par un universalisme et un républicanisme allergiques aux multiculturalismes ou aux politiques des différences. Dix ans après s'affirment en Europe des micropolitiques *queer* et des stratégies bio-politiques au niveau transnational qui contredisent les politiques de la vulnérabilité et de *disempowerment* promues par la théorie *queer* états-unienne de la première vague. » BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, *op. cit.*, p.284.

860 Ce point le corpus de Pauline Boivineau est par exemple éclairant : BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, chap.8 « Des années 1990 à 2015 : double regain du féminisme et de la danse », *ibid.*, p.284.

861 FRIMAT, François « Danse avec le genre », *Cités*, n°44, éd. Presses Universitaires de France, avril 2010, pp.77-89.

accession à la subjectivité » du moi (physique autant que psychique) et une « autoréification »[862], dont *Showroomdummies* suit la trace.

Dans cette perspective, on repère aisément dans le passage décrit que la chorégraphie de Gisèle Vienne reprend et réinvente des gestes propres au *voguing* : la femme en rouge, allégorie de l'objet du désir, prend des poses de mannequin, le bassin en avant. Danse communautaire, marqueuse d'identité, le *voguing* rejette avec rage une lecture du corps strictement blanc, hétérosexuel et capitaliste, pour faire briller des corps *queer*, noirs, désargentés mais lumineux et inventifs. Faisant un pied-de-nez à l'Amérique blanche, les *drag balls* offrent dans les milieux transsexuels et gays afro-latino-américains newyorkais un espace de compétition et de création chorégraphiques *underground* où des *houses* (au sens de petite communauté, gang de rue protégeant les gays chassés de chez eux)[863] s'affrontent en revisitant les codes du défilé de mode avec des costumes souvent spectaculaires. Plusieurs origines gestuelles sont prêtées au *voguing* dont on situe la naissance dans les années 1970 : subversif[864], outillé d'un vocabulaire très précis et de gestes chorégraphiques bien à lui, le *voguing* puiserait sa créativité dans le hip-hop, la reprise des poses de mannequins en couverture de magazines (dont *Vogue*, évidemment !), les films de *kung-fu* ou encore les poses d'Audrey Hepburn dans *Funny face*[865]. De même, les différentes origines historiques ne s'accordent pas tout en se recoupant malgré tout : « une origine historique souvent mentionnée explique […] que les premiers pas de *voguing* furent ceux des prisonniers gays de Riker's Island qui devaient gagner le respect de leurs codétenus en traversant les couloirs de la prison »[866], mais le *voguing* serait aussi « le fils du w*aacking*[867] et le petit-fils par GPA […] du *locking*[868] »[869]. C'est en tout cas à Harlem que le *voguing* s'installe et se stabilise dans les années 1980,

---

[862] BOISCLAIR, Isabelle, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », in MARCHEIX, Daniel et WATTEYNE, Nathalie (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, Limoges, 2007, pp.11-123.
[863] MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, *op. cit.*, p.80.
[864] Voir BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. angl. Cynthia Kraus, préface Éric Fassin, coll. « La Découverte-poche. Sciences humaines et sociales », éd. La Découverte, Paris, 2006, 283p.
[865] MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, *ibid.*, p.81. Dans *Funny face*, apprécions la chorégraphie de *free jazz* d'Audrey Hepburn dans la scène du bar parisien, ou encore son usage des mains et des poses bloquées pour la chanson *On how to be lovely* interprétée avec Diana Vreeland : DONEN, Stanley, *Funny face* (*Drôle de frimousse*), 1h43min, couleurs, États-Unis, 15 novembre 1957.
[866] MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, *idem*.
[867] Précisons que le *waaking* naît dix ans plutôt que le *voguing*, dans les années 1970, et est en conséquence davantage imprégné du disco. Le *waaking*, très dynamique et féminin, digne des reines de boîtes de nuit, fait une place importante aux mouvements des bras que le *voguing* développe.
[868] J'ajoute : inventé par Don Campbell dans les années 1970 à Los Angeles, le *locking* est aujourd'hui englobé par la culture hip-hop. Rotations du poignet (*wrist rolls*, *twirls*), doigt pointé (*pacing*, *pointing*), sollicitant le bassin et les pointes, comme son nom l'indique, il crée des verrouillages dans le corps.
[869] MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, *ibid.*, p.81.

faisant de l'usage des mains[870], de la rapidité d'enchaînement des poses notamment par un usage du sol virtuose, ses atouts majeurs.

Si le *voguing* a été élargi à un public plus commercial (pensons aux shows et clips de Madonna ou Kylie Minogue), il demeure un mode d'expression transidentitaire militant pour la visibilité de minorités. Certes, les corps exposés par Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey ne sont pas ceux des *queer* du *voguing*, cela dit ils exposent un genre sexualisé et encore placé en infériorité – le féminin[871] – pour pousser au maximum ses normes d'exploitation et produire par le geste des outils de réappropriation. En reproduisant des gestes issus du *voguing*, Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey utilisent cette marionnettisation du corps pour questionner les altérités *trans* et *queer* et leurs représentations, et inscrivent le *Danser comme* dans une recherche identitaire réinterrogeant les normes de genres, en bousculant la primauté masculine[872].

Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey puisent dans le *voguing* une quête du dépassement de la norme et des codes institutionnalisés : dans *Showrommdummies*, la mécanique du geste du *voguing* questionne les mécanismes d'uniformités de notre société. Le *voguing* révèle comme en négatif cette uniformisation envahissante et si peu folle que les *drag balls* savent anéantir d'un coup de talons[873]. Parce que le *voguing* propose une forme de créativité éblouissante, le geste de *Showroomdummies* dénonce en pleine lumière l'absence grandissante de folie et de personnalité dans notre monde contemporain hétérosexualisé par une gestuelle désincarnée et aseptisée qui rend ataxique, au sens clinique du terme, le sujet féminin dans cet extrait. Comme sur un autel de sacrifices, les corps plastifiés de *Showroomdummies* accomplissent une ascèse nécessaire et sont offerts en pâture pour défaire l'humanité de sa morne uniformisation qui fait froid dans le dos. L'*ex-centrique* est ici compris dans son sens immédiat : celui qui est fou et qui ne suit pas la norme qui l'entoure, celui qui se moque du rôle joué en société.

Le geste ataxique de *Showroomdummies* emprunté au *voguing* entre alors en dialogue avec l'*habitus* de Pierre Bourdieu. Dans « La domination masculine », il écrit :

---

[870] « Le jeu des mains étourdit par sa virtuosité et son glamour, tandis que le travail au sol exploite la position infériorisante d'un corps à terre pour libérer les poses les plus érotiques. » MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, *op. cit.*, p.82.

[871] La dernière réécriture de *Showroomdummies* de 2020 abonde en ce sens, ne mettant sur scène que des femmes japonaises : VIENNE, Gisèle et BIDEAU-REY, Étienne (conception, chorégraphie, mise en scène), *Showroomdummies #4*, assistés de Akiyoshi Nita, musique Peter Rehberg, lumière Arnaud Lavisse et Patrick Riou, créé au ROHM Theater, Kyoto, Japon, 8 février 2020.

[872] Sur ce point, voir BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, « Introduction », *op. cit.*, p.11 ; et au plateau BERT, Johanny (Théâtre de romette), *Hen*, conception, mise en scène, voix Johanny Bert, assistante mise en scène Cécile Vitrant, acteurs marionnettistes Johanny Bert et Anthony Diaz, musique live Guillaume Bongiraud et Cyrille Froger, construction marionnette Eduardo Felix, lumière Johanny Bert et Gilles Richard, son Frédéric Dutertre et Simon Muller, costume Pétronille Salomé assistée de Romain Fazi et Carole Vigné, créé (version 1) au Festival d'Avignon, Théâtre du Train Bleu, juillet 2019.

[873] MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, *ibid.*, p.93.

> L'*habitus* produit des constructions socialement sexuées du monde et du corps propre lui-même qui, sans être des représentations intellectuelles, n'en sont pas moins actives, et des réponses synthétiques et adaptées qui, sans être en rien fondées sur le calcul explicite d'une conscience mobilisant une mémoire, ne sont pas pour autant le produit du fonctionnement aveugle de mécanismes physiques ou chimiques capables de mettre l'esprit en vacances. […] le monde social construit le corps, à la fois comme réalité sexuée et comme dépositaire de catégories de perception et d'appréciation sexuantes, qui s'appliquent au corps propre lui-même, dans sa réalité biologique.[874]

L'*habitus* éduque donc les représentations et les normes sexuées que nous pouvons avoir de nous-mêmes : le regard porté sur soi et l'attitude qui en découle sont orientés. Pour Bourdieu, l'*habitus* est de deux natures, primaire et secondaire. L'*habitus* primaire désignerait un ensemble de comportements innés autant qu'inévitables (l'accent du Sud de celui né dans le Midi, une manière de se tenir debout, un vocabulaire,…) : qu'il nous définisse ou nous trahisse, l'*habitus* primaire fait partie de nous qu'on le veuille ou non. L'*habitus* secondaire désignerait plutôt des comportements d'adaptation afin d'intégrer un groupe : nous pourrions en avoir plusieurs selon les besoins et les situations. Bourdieu précise :

> C'est en effet à travers les corps socialisés, c'est-à-dire les *habitus*, et les pratiques rituelles, partiellement arrachées au temps par la stéréotypisation et la répétition indéfinie, que le passé se perpétue dans la longue durée de la mythologie collective, relativement affranchie des intermittences de la mémoire individuelle.[875]

L'*habitus* secondaire est donc une manière pour le sujet de s'éduquer pour correspondre à l'attente donnée d'un groupe social, professionnel,… Il est le produit de conditions sociales qui le façonnent, et il participe à construire selon Bourdieu un système de domination appliqué par une violence sourde, symbolique et alors difficilement identifiable tant elle est intégrée[876]. L'*habitus* est donc le fruit d'un travail – implicite, parfois douloureux – qui dresse le corps et l'esprit dans une direction masculine ou féminine pour Bourdieu[877].

Dans cette perspective, le geste chorégraphique masqué que composent Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey fait réfléchir sur ces rapports de domination intégrés en rendant le corps ataxique par l'usage de la marionnettisation du corps de troisième niveau : le geste de la pose emprunté au *voguing* est lu comme un geste de conformité, poussant le corps vers une perfection inatteignable. Ainsi régulièrement arrêté dans son élan pour devenir objet de contemplation, le corps dansant de *Showroomdummies* se vide du vivant, du spontané et de l'unique, pour devenir l'objet parfait à contempler que le regard, éduqué par la culture de masse et la publicité, attend. Gisèle Vienne fait alors de ce geste de marionnettisation du corps un symptôme somatique, dont l'ataxie est la

---

[874] BOURDIEU, Pierre, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, « Masculin/Féminin-2 », septembre 1990, p.11.
[875] *Ibid.*, pp.4-5.
[876] *Ibid.*, p.11.
[877] « Le travail de construction symbolique, qui s'achève dans un travail de construction pratique, de *Bildung*, d'éducation, opère logiquement par différenciation par rapport à l'autre sexe socialement constitué ; il tend par conséquent à exclure de l'univers du pensable et du faisable tout ce qui marque l'appartenance au sexe opposé […] pour produire cet artefact social qu'est un homme viril ou une femme féminine. » *Ibid.*, p.20.

manifestation : le geste est saccadé, mécanique, centré sur l'exhibition des articulations, provoquant un trouble dans la coordination et l'équilibre qui témoigne d'un sujet atteint en profondeur, presque à un niveau neuronal. La violence, d'abord symbolique (la représentation du corps féminin objectifié) devient concrète par le geste chorégraphique influencé par la marionnette. Le geste mécanique de *Showroomdummies* est *ex-centrique* car il manifeste par le corps une violence d'abord interne et définie par Barbara Fredrickson et Tomi-Ann Roberts[878] : les fameuses conséquences de l'objectification sur les personnes qui en absorbent les images (dans la publicité, les clips, sur les podiums de défilés,…). Entre « consentement et résistance »[879], le corps dansé est tout autant transgresseur que transgressé, « vers l'homologation des comportements »[880] où la marionnette (le mannequin) se superpose au corps vivant dans la stratégie de représentation.

Rappelons que *Showroomdummies* est créé pour la première fois en 2001. Le contexte est particulier pour la danse en France en plein croisement depuis les années 1990 avec les pratiques venant d'ailleurs. Comme le précise Pauline Boivineau :

> La diversification intervient dans un espace dépassant et déplaçant les frontières. L'état d'esprit concorde avec celui d'une troisième vague féministe ouverte à l'intersectionnalité et à la question *queer*. L'intérêt est accru pour les cultures non occidentales, pour le hip-hop, pour le croisement disciplinaire et l'enrichissement mutuel. Les nouvelles technologies élargissent l'éventuel des possibles, ce qui s'accentue au XXIe siècle. Dans la création chorégraphique, la quête identitaire devient centrale et fait appel à une recherche intime où les jeux de genres se traduisent avec humour et où la "cérébralité" est contestée. Le besoin d'introspection est signe d'une certaine crise accentuée par l'augmentation du nombre d'artistes et de leur précarité. La thèse de Patrick Germain-Thomas[881] contribue à la connaissance d'un paysage chorégraphique et institutionnel jusqu'en 2009.[882]

La période de fin des années 1990 et du début des années 2000, dans laquelle s'inscrit la première version de *Showroomdummies*, est celle d'une conscience accrue des problématiques du corps féminin et ses représentations.[883]

Soulignons enfin que l'usage du *voguing* est particulièrement innovant pour parler du corps et marionnettiser l'interprète au moment où *Showroomdummies* est créé par Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey : si nous suivons la chronologie établie par Tiphaine Bressin et Jérémy

---

878 FREDRICKSON, Barbara L., et ROBERTS, Tomi-Ann, « Objectification theory. Towards Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks », *op. cit.*

879 CASALE, Camille, LIGORE, Bruno, MAURMAYR, Bianca et SINI, Alexandra (org.), Journée d'études *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre*, session « La réification de l'individu : consentements et résistances du corps » Pauline Boivineau, Oriane Maubert et Andrea Luigi Sagni, service Recherches et Répertoires chorégraphiques, Centre National de la Danse, Lyon, 23-24 septembre 2016.

880 CASALE, Camille, LIGORE, Bruno, MAURMAYR, Bianca et SINI, Alexandra (org.), Journée d'études *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre*, appel à communication, service Recherches et Répertoires chorégraphiques, Centre National de la Danse, Lyon, 23-24 septembre 2016, p.1.

881 GERMAIN-THOMAS Patrick, *Politiques et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)*, Thèse de doctorat, Sociologie, sous la direction de Philippe Urfalino, EHESS, soutenue en 2010, 450p.

882 BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, « Introduction », *op. cit.*, p.22.

883 *Ibid.*, p.29.

Patinier[884], le *voguing* connaît une période de gloire comme identité communautaire dans les années 1980, avant d'être exporté et popularisé par la musique pop au début des années 1990 (pensons au *Vogue* de Madonna en mars 1990), pour ensuite être oublié jusqu'au début des années 2009-2010 : à sa création en 2001, *Showroomdummies* utilise donc des codes chorégraphiques peu mis en lumière ou considérés comme légèrement kitsch, et crée un autre langage par le biais de la marionnette, en marionnettisant le corps, devenant un des spectacles ayant fait date pour la scène du *Danser comme*. Du travestissement initial du *voguing* (des hommes habillés en femmes), *Showroomdummies* pousse le trait jusqu'à défaire l'humain de ses propriétés vivantes pour le rendre marionnette et interroge par là nos modes de représentation du corps, sur la scène du spectacle vivant comme en société.

Du corps utopique au corps monstrueux

La danseuse du début de *Showroomdummies* porte les assignations d'un féminin parfait : elle est la monstration de signes appartenant à une genrification sexualisée et clichée du corps féminin. Or, ainsi vêtue, elle fait osciller l'ouverture du spectacle entre la vision d'un beau corps à admirer, et une poupée de film d'horreur mi-vivante mi-morte aux gestes saccadés : le corps utopique, d'un idéal impossible à atteindre, et le corps monstrueux, entre robot, plastique et cadavre, sont contenus au même endroit dans les gestes de la danseuse. Une révélation, alors : chaque perfection a finalement quelque chose d'un peu monstrueux. Le jeu des illusions emmêle nos intuitions, nos cauchemars et nos attentes. À la façon d'une *Classe morte*[885] de Tadeusz Kantor[886], la femme en rouge de *Showroomdummies* crée des incertitudes entre l'incarné et le désincarné, savonnant leur frontière par son corps redessiné dans un entre-deux chair et matière. Comme le précise Gisèle Vienne :

> Le vocabulaire gestuel est principalement régi par la dynamique née du désordre que suscitent l'érotisme et la répulsion face à l'apparence et l'immobilité d'un être et le glissement de la soumission à la résistance passive.[887]

---

[884] BRESSIN, Tiphaine et PATINIER, Jérémy, *Strike a pose. Histoire(s) du voguing*, *op. cit.*

[885] KANTOR, Tadeusz (Teatr Cricot 2), *La Classe morte (Umarła klasa)*, créé à la Krzysztofory Gallery, Cracovie, 15 novembre 1975.

[886] « Ils portent leur enfance sur le dos » raconte poétiquement Kantor. Si la thématique de l'enfance ou de l'adolescence est récurrente dans l'œuvre de Gisèle Vienne, elle n'est pas traitée par *Showroomdummies*. Pour autant, c'est l'idée de porter un souvenir, un fantasme déformé par la mémoire, un idéal ou un cauchemar sur soi qui est reprise par le masque de *Showroomdummies* qui, comme dans *La Classe morte* avec les enfants sur le dos, peut dissimuler une partie du corps (en l'occurrence pour *Showroomdummies* le visage) et porter atteinte au corps entier qui essaye de se déplacer. Le corps est atteint par cette charge fantasmée, réelle, décevante ou idéalisée et, en un sens, il "fait avec" son propre fardeau. La conscience assoupie des spectateurs est alors secouée par cette image – le masque chez Gisèle Vienne, le corps de marionnette chez Tadeusz Kantor – à porter. KANTOR, Tadeusz, reportage autour de *La Classe Morte* et captation intégrale présentée au Théâtre National de Chaillot, réal. Jean-Pierre Cottet et Arnaud de Mezamat, FR3, mai 1989, [en ligne]. In *Site YouTube*, [consulté le 12 janvier 2019]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=-p870MeyJuw&ab_channel=RadioTvAnimara.

[887] VIENNE, Gisèle, site officiel de Gisèle Vienne, *op. cit.*

Le geste de ce passage de *Showroomdummies* emprunte à l'univers de la poupée de mode – que la danse mortifie – dont l'imaginaire est ancré dans la culture occidentale selon Thierry Dufrêne : « en Europe et aux États-Unis, […] l'histoire de la poupée se caractérise par une recherche toujours plus grande de réalisme et par une catégorie particulière, les poupées mannequins qui véhiculent la mode »[888]. Cette poupée fascine autant qu'elle répugne tant sa corporalité demeure du côté de l'étrange. Force est de constater que le corps désincarné de la poupée pousse la plupart du temps le corps humain dans une version sublime, inatteignable et utopique. Dès lors, la danseuse en rouge de *Showroomdummies* exprime par son geste saccadé et son masque un corps poussé à l'excès vers la perfection, désormais désarticulé, désaxé, radicalement et irrémédiablement abimé. Pas de retour en arrière possible dans *Showroomdummies* : le corps a été trop malmené, faisant de la femme parfaite un débris cassé.

Pour autant, le corps de la femme transposé à la poupée n'a pas toujours été l'expression d'une destruction. Dans les années 1970, l'exposition *Femmes d'un jour*[889] a abordé la question de la femme-objet dans la publicité par une scénographie de boutique de mannequins, proposant à l'inverse une réappropriation du corps :

> L'intime est érigé en symbole libérateur, les conditions de vie des femmes deviennent un motif de jeu avec les archétypes entretenus par la presse. C'est ce dont témoigne l'exposition *Femmes d'un jour*[890] autour de la notion de femme-objet dans la publicité. La scénographie, avec l'usage de mannequins de boutique faisant fonction de "femmes-sandwich", renvoie à cette idée. Les commissaires commentent ce choix : « statut-symbole et modèle sublimé, cible commerciale et argument de vente, la femme est utilisée et représentée dans la presse […] avec une variété extrême : libération de la femme, dévalorisation, égalité des sexes en sont les constantes les plus actuelles ». Leur projet est de « confronter le rêve représenté dans la presse et la réalité quotidienne. Avec humour… »[891].[892]

L'œuvre de Gisèle Vienne égraine les références et les contradictions, offrant au spectateur des images en mouvement troubles et énigmatiques. Comment ce corps masqué de femme peut-il alors être envisagé en dénonciateur de la norme sexualisée qui le charge habituellement ? Le masque fait basculer la norme infligée au corps du côté de l'extrême, du monstrueux, pointant du doigt un disfonctionnement majeur social et de représentation. Et c'est par le geste chorégraphique que le disfonctionnement est rendu visible : genoux pliés, buste désaxé, hanche sortie, tête en retard sur le corps,… tout déraille ou presque. Ce corps immobilisé de danseuse

---

888 DUFRÊNE, Thierry, *La poupée sublimée. Quand Niki de Saint Phalle et les artistes contemporains font des poupées*, chap. « Peuples de poupées », éd. Skira, Paris, 2014, p.48.

889 ROUARD, Margo et EMMANUEL, Marsha (commissaires), *Femmes d'un jour*, Centre de la Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, 2-28 février 1977.

890 *Idem*.

891 Pauline Boivineau indique que cette citation est extraite du dossier de présentation de l'exposition. On la retrouve in *Site Centre Pompidou*, France, [consulté le 30 décembre 2020]. Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/co485dj.

892 BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, chap.8 « Des années 1990 à 2015 : double regain du féministe et de la danse », *op. cit.*, pp.289-290.

vivante sous le masque dans *Showroomdummies* est affecté par la norme oppressante que ce dernier impose (à la fois masque, objet théâtral/tête de marionnette, et masque social).

C'est alors que nous retrouvons dans les poses de *Showroomdummies* les attitudes étudiées précédemment sous l'égide de Bernard Vouilloux et du tableau vivant[893] : prendre la pose, faire du corps l'œuvre toute entière par l'attitude suggestive venant réveiller un recoin de la mémoire « sauf qu'ici il n'y a nul tableau *princeps* auquel remonter et dont la reconnaissance serait propre à nous rassurer »[894] dans *Showroomdummies*. C'est l'angoisse du sentiment pervers, la hantise du dénigrement fait à son être propre (en particulier son corps) par la comparaison avec l'image pop glorieuse (le corps *voguing*, si éclatant, tout autant que le corps du mannequin de plastique, si parfait) pourtant faussée qui remonte à la surface. Si la référence au tableau est absente, c'est le tableau mental, fantasmatique et intime que mettent en corps Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, celui que chacun essaye de cacher avec tant de soin. La représentation dans l'espace scénique par le corps marionnettisé crée la confusion entre mémoire et fantasme qui s'entremêlent à l'intérieur de notre tête. Vouilloux poursuit :

> La culture visuelle partagée ne manque pas, cependant, de faire parler quelques indices, flottants et fuyants : l'ascèse moderniste pour les lieux neutres et fonctionnels comme un hall d'aéroport ou une salle d'attente […], nos pires cauchemars relayés par le fait divers et Hollywood […].[895]

Ce hall d'aéroport de *Showroomdummies*, c'est celui de *Playtime*[896] de Jacques Tati[897]. Le lieu neutre englobe dans un rythme effréné le corps lui-même si peu probable qu'il neutralise l'individu.

Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey choisissent donc un contrepied : la suprématie de la matière permet de pousser les stéréotypes jusqu'à une exacerbation libératrice. Toujours sur le fil de l'acceptable, le geste marionnettisé des danseuses de *Showroomdummies* déborde du corps : il gagne le spectateur, à lui revient la tâche de nommer l'innommable qui est suggéré. Comme un « besoin de voir quelque chose qui fait peur »[898], ce geste est une invitation à dépasser le vrai par la création, le concret du corps pour en faire le fantasme absolu, masculin ou féminin, libérateur et salvateur. Le mannequin autant que la danseuse marionnettisée sont tout à la fois la manifestation du manque (puisque désincarné) et l'expression absolue du désir (puisque matérialisé, extrait littéralement de l'esprit pour prendre corps). Le geste marionnettique du *Danser comme* est dans *Showroomdummies* un antagonisme chorégraphique et dramaturgique : entre fantasme et mort érotiques, entre appropriation et dissolution, rêverie et chair. C'est enfin une

---

[893] VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, *op. cit.*
[894] VOUILLOUX, Bernard, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, chap. « Images », *op. cit.*, p.50.
[895] *Ibid.*, p.51.
[896] TATI, Jacques, *Playtime*, 2h35min, couleurs, 1967.
[897] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.151.
[898] BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, chap.9 « Les femmes exacerbent la féminité, outrance féministe ? », *op. cit.*, p.342.

troublante excitation du macabre et de la possession[899] par la projection sur le corps désincarné, qu'il s'agisse autant du corps de plastique que du corps de chair.

Si « la pop music promet un autre monde habitable, où le malheur est tout simplement absent »[900], Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey détournent cette utopie de la pop culture pour en faire une lecture désenchantée, traumatique et avilissante : le corps de la femme bascule d'un idéal sublime à un corps monstrueux et mécanique en plastique. De ce monde *a priori* sans problème de la pop, les deux artistes sortent tous les cadavres cachés dans les placards. De l'artificialité, rien que de l'artificialité[901], dont le masque est la dissimulation ultime. [902] « Le corps matière, matière inerte, c'est le corps mort, le cadavre qui confronte l'homme à l'impensable »[903]. Adulé, violé, abimé, exhibé, glorifié,… le corps de la femme en rouge tiendrait presque, par sa couleur et son statut ambigu entre vivant et non vivant, de la figure du rituel sacrificiel dont le sang ne pourrait plus couler puisque déjà évidé. Cette figure fantasmatique entre utopie et monstruosité rejoint les réflexions menées par Thierry Dufrêne sur l'œuvre de Niki de Saint Phalle (qu'il relie lui-même à Gisèle Vienne, entre autres[904]). Analysant *Leto* ou *La Crucifixion*[905] (une sculpture dévêtue accrochée au mur, mi-prostituée en porte-jarretelles, mi-danseuse), il questionne :

> […] et si la religion chrétienne avait eu une femme pour Messie ? Sur la croix, au lieu d'un message doloriste où le corps est vaincu, n'aurait-on pas eu au contraire une affirmation du sexe et de la vie ? […] on aurait eu ce rideau forain d'un porte-jarretelle levé sur la scène de l'origine du monde ![906]

Moins enthousiaste que Thierry Dufrêne, la danseuse en rouge de *Showroomdummies* est une crucifiée fantasmatique qui marche encore : putain, sainte, mère, martyre, la femme se détache de l'autel où la société contemporaine l'avait placée pour se remettre en marche. Hésitation, décrochage, saccade. Il faut réapprendre à marcher. La passion engendrée par le corps immobile offert à la contemplation, en s'appuyant sur le personnage de Wanda von Dunajew[907] au caractère glacial de sculpture, crée un érotisme inquiétant, suscitant autant le désir que l'effroi par une

---

[899] Comme le précise Pauline Boivineau, « Gisèle Vienne dénonce la naturalisation de fantasmes vus comme masculins. » Ses pièces, dont *Showroomdummies* fait partie, mettent en scène un désir tout autant masculin que féminin. BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, chap.13 « La mémoire de la danse contemporaine : un enjeu féministe », *op. cit.*, p.457.
[900] MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, chap.1 « *Pop*, Camp, Drag », *op. cit.*, p.29.
[901] *Idem.*
[902] Voir notamment ALLARD, Geneviève et LEFORT, Pierre, *Le masque*, coll. « Que sais-je », éd. Presses Universitaires de France, Paris, (1984) 1998, 127p.
[903] BORIE, Monique, *Corps de pierre, corps de chair. Sculpture et théâtre*, chap. « Le corps au centre : la pierre et la chair », coll. « À la croisée des arts », éd. Deuxième Époque, Montpellier, 2017, p.22.
[904] DUFRÊNE, Thierry, *La poupée sublimée*, chap. « Poupées d'artistes aux XXe et XXIe siècles », *op. cit.*, pp.68-71.
[905] SAINT PHALLE (de), Niki, *Leto* ou *La Crucifixion*, tissus encollés sur armature de grillage et objets divers collés, 236x147x61,5cm, Centre Pompidou – musée national d'art moderne, Paris, 1965.
[906] DUFRÊNE, Thierry, *La poupée sublimée*, chap. « Niki de Saint Phalle et les poupées », *op. cit.*, p.25.
[907] SACHER-MASOCH (von), Leopold, *La Vénus à la fourrure*, *op. cit.*

apparente immobilité dominante[908], entre mannequin et mort. Comme le précise Gisèle Vienne pour la deuxième version de *Showroomdummies* en 2009 : « cette figure perturbe et subit son environnement, elle est manipulée de son propre gré par son amant metteur en scène, tout en jouant le rôle de la manipulatrice. »[909] Corps à vendre, cruche écervelée, réduite à l'état de poupée plastique, d'objet d'exposition : ce devoir de séduction par rapport au masculin et à la société fait écho au débat sur la possession du corps hérité des années 1960 et 1970 en particulier.

Dans cette perspective, ce corps utopique de *Showroomdummies*, à l'esthétique parfaite et défait de son incarnation, porte aussi le rapport au féminin qu'entretient la danse, un art où l'imaginaire ancré est d'abord et *a priori* celui du « présupposé tenace »[910] d'une surreprésentation féminine dans les mentalités, aux configurations hiérarchisées et aux rapports clichés entre les sexes[911]. Gisèle Vienne propose ici un regard sur les corps lissés des danseuses et leur tendance à une dépersonnalisation. Le masque et le geste mécanique font surgir avec violence ce code sous nos yeux. Comme un brouillard qui se dissipe, nous nous remettons à voir et interrogeons ce qui nous prenions pour un présupposé esthétique acquis dans l'uniformité du groupe. Julie Sermon précise :

> Dans ses spectacles, le mannequin n'est pas simplement un modèle ou un double idéal de l'acteur ; empruntant sa plastique et puisant à l'imaginaire symbolique de la mode, du *glam'rock*, du fétichisme, il est ce par quoi la metteure en scène questionne le champ de nos icônes contemporaines et à travers elles, le devenir-image des corps.[912]

L'utopie est ici un corps artificiel et fabriqué qui correspond donc à l'idéal du corps de la poupée qui danse. Or, dans *Showroomdummies*, ce corps utopique part en miettes, vidé de toute substance : les rouages et articulations qui constituent son artificialité sont révélés. Par sa présence, le corps marionnettique transforme le corps organique en un autre corps. En devenant extériorité, les corps perdent progressivement leur qualité de sujet pour ne devenir que des réceptacles. Le masque féminin devient un emblème de cette domination, exercée avec violence sur les femmes : le masque agit autant sur la femme qu'il transforme, que sur l'homme qui le regarde, changeant sa perception jusqu'à lui coller aussi au visage sans possibilité d'interroger, contredire, agir sur la domination qu'il voit. *Showroomdummies* revient ici sur la critique posée par Pierre Bourdieu selon laquelle la femme – encore aujourd'hui – serait assignée au rôle du paraître, aux fonctions de

---

[908] Sur ce point, voir la lecture : LETAILLEUR, Christine, « *La Vénus à la fourrure ou* les confessions d'un suprasensuel de Leopold von Sacher-Masoch », *op. cit.*
[909] VIENNE, Gisèle, site officiel de Gisèle Vienne, *op. cit.*
[910] MARQUIÉ, Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles !*, « Questionner quelques lieux communs », *op. cit.*, pp.57-82.
[911] BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, « Introduction », *op. cit.*, p.11.
[912] SERMON, Julie, « Les fantasmes marionnettiques de Gisèle Vienne : figures dissociatives et corps glorieux », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK (textes réunis par), *Marionnette, corps-frontière*, *op. cit.*, p.63.

séduction, de vente, de présentation,… contrainte de travailler en permanence son apparence pour répondre aux attentes idéales d'une construction sociale masculiniste, entre vertu chaste et attributs corporels et cosmétiques de charme[913] : « une identité [...] socialement imposée »[914]. La femme-poupée est vue sous l'angle du jouet à habiller : une coquille vide dont l'anatomie anthropomorphe trop parfaite éloigne le réel et crée petit à petit le malaise. Dans *Showroomdummies*, les masques qui font danser le corps par un geste *ex-centrique* sont finalement la métaphore d'une « violence symbolique »[915] marquant « une contrainte par le corps »[916] pour l'individu.

En guise de conclusion, cette première partie sur l'immobile à vif qui conduit à la désincarnation du corps dansant par la marionnettisation du corps ouvre une fenêtre sur des sculpteurs comme Antoine Bourdelle, Camille Claudel ou Auguste Rodin qui se sont intéressés de près à la danse via par exemple les gestes de Duncan, Fuller ou Nijinski[917]. Ils se sont interrogés sur comment représenter le corps dansant et donner la sensation d'une sculpture en mouvement, mais aussi sur ce que la sculpture garde du geste. Avec la marionnettisation du corps de troisième niveau – l'*ex-centrique* – le processus est presque inversé : que reste-t-il de l'interprète une fois figé, tétanisé, glacé par la matière ? Quelle influence la matière (marionnettique, sculpturale) a-t-elle sur son mouvement et quelles conséquences observe-t-on sur son « geste de pierre »[918] ? Chez Agnès Limbos comme chez Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, la réponse est tout autant gestuelle, esthétique que poétique, et raconte nécessairement une manière d'être au monde dès lors que le geste du vivant est bousculé en profondeur. Que reste-t-il alors de la présence de l'interprète dès lors qu'il est marionnettisé ?

---

[913] BOURDIEU, Pierre, « La domination masculine », *op. cit.*, résumé.
[914] *Ibid.*, p.10.
[915] *Ibid.*, p.5.
[916] *Idem.*
[917] Parmi d'autres BORIE, Monique, *Corps de pierre, corps de chair. Sculpture et théâtre*, chap. « Corps sculpté et corps danseur », *op. cit.*, pp.63-64.
[918] *Ibid.*, p.64.

b) Créer et détruire la présence

Mon esprit pense à mon esprit.

Mon histoire m'est étrangère.

Mon nom m'étonne et mon corps est idée.

Ce que je fus est avec tous les autres.

Et je ne suis même pas ce que je vais être.[919]

En redessinant le corps par la désincarnation, il s'agit d'interroger la manière dont la marionnette, par le spectre invisible qu'elle constitue ici, accompagne le danseur dans une réflexion du geste cherchant à créer et détruire la présence en scène, permettant à celui-ci de se marionnettiser lui-même.

À cet endroit, je m'appuie sur le travail de Josette Féral[920] dont l'étude se penche essentiellement sur les esthétiques numériques croisant le jeu et le geste mais dont les réflexions sont éclairantes pour penser la présence. Deux chemins sont envisagés dans son exploration[921] : la présence d'abord, définissant essentiellement le vivant au plateau dans ce qu'il a de plus immédiat (un danseur, un acteur, un interprète), c'est le corps charnel[922] ; l'effet de présence ensuite, un leurre[923] qu'expérimente le spectateur (une projection, une image numérique,…), la marionnette pourrait trouver ici sa place faisant de l'effet de présence une ambiguïté puisque son corps est présent et pourtant la présence au sens strict est illusion ; et je pourrai ajouter un troisième chemin, celui de la sensation de présence : un phénomène qui bouleverse, surprend notre perception, que notre raison identifie ensuite comme une erreur (on peut prendre ici l'exemple de la branche qui craque en forêt, nous fait nous retourner alors qu'il n'y a personne derrière nous. Le corps n'est pas là). De la reconnaissance à la distance jusqu'à l'absence, les modalités de la

---

[919] VALÉRY, Paul, *Mauvaises pensées et autres*, « Petit Psaume du matin », éd. Les Cahiers du Sud et J. Corti, Paris, 1941, p.34.

[920] FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body remix*, *op. cit.*, et FÉRAL, Josette et PERROT, Edwige (dir.), *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*, coll. « Le Spectaculaire », éd. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, 287p.

[921] FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body remix*, « Avant-propos », *ibid.*, pp.7-10.

[922] Josette Féral propose de définir le corps sur la scène contemporaine comme « la trace incontestée de l'homme dans ces espaces où la déréalisation fait loi. Contre-point d'une culture du virtuel que la surenchère des effets de présence et des effets de réel dynamise, le corps semble rester au cœur des dispositifs scéniques, interactifs, immersifs. Tantôt foyer de perceptions (pour les spectateurs), tantôt porteur de l'action (pour les acteurs, les performeurs ou, plus largement, les participants), tantôt encore terrain d'exploration (corps virtuel, mécanisé, ou augmenté de prothèses électroniques), il demeure au centre de toutes les expérimentations. » FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body remix*, « Avant-propos », *op. cit.*, p.7.

[923] « […] se trace en filigrane un questionnement sur la nature de cet effet de présence si réel et pourtant si difficile à cerner. Est-ce une réaction spécifique du spectateur à un leurre mettant en jeu son corps propre ? Un mode de perception inusité impliquant un rapport autre au temps et à l'espace ? Relève-t-il simplement du jeu des formes et d'une illusion programmée ? », *ibid.*, p.10.

scène contemporaine malmènent notre identification de la présence autour de laquelle se noue le spectacle vivant.

Par ailleurs, comme en écho à ce que nous avons proposé précédemment sur la désincarnation, Julie Postel souligne que :

> les arts de la marionnette reposent de façon définitoire sur le détournement du principe d'incarnation. Il est donc possible d'avancer que toute présence reconnue à travers un objet-marionnette ne sera jamais que l'effet d'une présence dans la mesure où l'objet-marionnette est essentiellement un objet inerte à partir duquel s'élabore une présence illusoire.[924]

Le corps marionnettique n'est en effet pas aussi virtualisé que l'effet de présence proposé par Josette Féral : il constitue une ambiguïté supplémentaire, aux incidences troubles sur le corps dansant pour créer une qualité marionnettique dans le geste. La marionnettisation du corps par le geste du danseur crée alors une présence trouble entre « anthropomorphisme et dissemblance »[925] pour reprendre la formule de Georges Didi-Huberman, soit un dépassement de « l'opposition du visible et du lisible dans une mise en œuvre – dans le *jeu* – de la figurabilité »[926].

Claire Heggen enfin, chez qui la transmission d'Étienne Decroux a su trouver une résonnance majeure, précise en 1994 que la présence « réside dans le maintien paradoxal d'un écart entre le réel du corps quotidien et le réel du corps fictif scénique »[927], et qu'elle correspondrait à un « niveau minimum d'extraordinarité »[928] : quelque chose d'inhabituel passe par le corps de l'interprète et permet subitement de le révéler. Il sort alors le spectateur de l'insignifiante reconnaissance de lui-même qu'il avait en le regardant. D'un coup, l'interprète est *autre* que lui, il sort de son corps habituel. Julie Postel précise : « la présence […] désignerait donc non seulement ce qui s'anime en scène mais ce qui anime le spectateur »[929]. De part et d'autre de la scène, il y a une transformation, chacun trébuche sur son quotidien, ébloui par ce qui apparaît face à soi et en soi.

Alors, quel corps voit-on dans cette alternance entre présence révélée et présence détruite, ou, pour reprendre le mot de Josette Féral, que devient ce « foyer de perceptions »[930] que le corps dansant constitue ? Quelle place renouvelée trouve-t-on au corps humain sur la scène du *Danser comme* et comment celui-ci se virtualise-t-il, devient-il matière, objet, substance non-vivante par le

---

[924] POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, *op. cit.*, p.77.
[925] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, chap. « Anthropomorphisme et dissemblance », coll. « Critique », éd. de Minuit, Paris, 2014, p.85.
[926] *Idem.*
[927] HEGGEN, Claire, « Mouvoir et émouvoir : à la recherche d'un corps réel imaginaire », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, la marionnette et les autres arts*, « Des corps dans l'espace », n°4, *op. cit.*, p.66.
[928] *Idem.*
[929] POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, *ibid.*, p.85.
[930] FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body remix*, « Avant-propos », *op. cit.*, p.7.

processus de marionnettisation ? Comment, dès lors, la présence du vivant se dilue-t-elle jusqu'à son effacement total et d'où part cette destruction de la présence dans le corps, dans le geste ? Trois extraits d'œuvres sont à l'étude ici : *Petit Psaume du matin* de Josef Nadj, *Double exposure* de WHS et Sungsoo Ahn pick-up group, et un nouveau passage de *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey.

Des zones pleines aux zones creuses du corps dans *Petit Psaume du matin* de Josef Nadj

Mon étude se porte d'abord sur *Petit Psaume du matin* de Josef Nadj, interprété en collaboration avec Dominique Mercy, ancien danseur de Pina Bausch[931] notamment. Précédemment avec *Woyzeck*, nous avons eu l'occasion de nous intéresser au travail de Josef Nadj, grande figure de la nouvelle danse en France depuis les années 1980, imprégné des apprentissages de Catherine Diverrès[932] ou Mark Tompkins[933] : l'influence du *butō* de Kazuo Ohno et un travail sur les états de conscience pour l'une, le double et le contact-improvisation pour l'autre trouvent écho dans le geste de Nadj. Créé en 2001, *Petit Psaume du matin*, engagé avec Dominique Mercy, permet à Josef Nadj de poursuivre une recherche sur le duo (présente dans *Le Temps du repli*[934] en 1999 avec Cécile Thiéblemont, et plus tard dans *Paso Doble*[935] en 2006 avec Miquel Barceló). *Petit Psaume du matin* « traite précisément de la figure du double et de l'expérience du partage »[936]. Jouant d'une complicité gémellaire (que le costume d'un camaïeu beige, l'âge, ou la carrure viennent renforcer), le geste fonctionne aussi par contrastes, entre dialogues, portés, et soli pour observer l'autre. Là où le geste de Dominique Mercy est aérien, composé de tours les yeux fermés comme une rêverie en accéléré, celui de Josef Nadj pioche dans les envolées de son partenaire des atterrissages, plus ancré dans le sol et dans les genoux : un dialogue pour se reconnaître en l'autre tout en s'éloignant à la fois.

---

931 Dominique Mercy a été danseur de Pina Bausch et la compagnie Tanztheater de Wuppertal dès 1974.
932 DIVERRÈS, Catherine, site officiel, [en ligne]. In *Site Compagnie Catherine Diverrès*, France, [consulté le 19 janvier 2020]. Disponible sur : http://www.compagnie-catherine-diverres.com/compagnie/.
933 TOMPKINS, Mark, site officiel, [en ligne]. In *Site I.D.A. Mark Tompkins*, France, [consulté le 19 janvier 2020]. Disponible sur : http://www.idamarktompkins.com/?q=fr/node/3.
934 NADJ, Josef, *Le Temps du repli*, chorégraphie Josef Nadj, musique Vladimir Tarasov, lumières Raymond Blot, costumes Bjanka Ursulov, créé à la Scène nationale d'Orléans, 26 novembre 1999.
935 NADJ, Josef, *Paso Doble*, conception Josef Nadj et Miquel Barceló, son Alain Mahé, lumières Rémi Nicolas, costumes Fabienne Varoutsikos, poterie Jean-Noël Peignon, créé à l'Église des Célestins dans le cadre du Festival d'Avignon, 16 juillet 2006.
936 NADJ, Josef, *Petit Psaume du matin*, présentation Myriam Blœdé, [en ligne]. In *Site Josef Nadj*, France, [consulté le 23 janvier 2017]. Disponible sur : https://josefnadj.com/petit-psaume-du-matin/#presentation.

La marionnette est souvent explicitement présente dans les pièces de Josef Nadj (*Les Philosophes*[937], *Sho-bo-gen-zo*[938]…). Dans *Petit Psaume du matin* aussi : le premier tiers du spectacle contient un passage où Dominique Mercy et Josef Nadj sont assis côte à côte sur une chaise. Devant eux, ils tiennent un cadre vitré sur leurs genoux, et sur lequel ils fixent en aplat – comme un tableau – tantôt un chapeau, tantôt une moustache ou une cigarette. Ils se "refont le portrait" par le grimage de l'artifice marionnettique et de la transparence, jouant sur la superposition. Pour autant dans la démarche du *Danser comme*, c'est davantage la présence plus fugitive de la marionnette dans le geste qui retiendra mon attention dans ce spectacle. Comment le geste chorégraphique de *Petit Psaume du matin* est-il composé de zones pleines et de zones creuses dans le corps pour donner naissance à un geste marionnettique ? La description de gestes révélera trois aspects : la sollicitation du genou et de l'épaule comme lieux d'enracinement du geste de marionnettisation ; l'ivresse de l'autre par le geste permettant un partage de soi ; et un dialogue engagé par la dynamique de son propre corps.

Tout *Petit Psaume du matin* ou presque est composé de séquences qui redessinent le corps dans le regard de l'autre ou par un geste détruisant ou recomposant la présence de l'interprète, offrant dès lors un florilège de gestes savoureux à explorer en détails. Il a fallu ne choisir qu'un seul passage.

*

Après que les cadres vitrés aient été déposés au dos des chaises, s'initie la tendresse d'un duo sous la lumière du partage. Josef Nadj et Dominique Mercy sont côte à côte dos au public, sur fond de musique de cuivres semblable à une fête foraine. Ils attendent, vêtues de longs manteaux et pantalons larges ocres. Sur la même impulsion, chacun se met en mouvement par opposition : Josef Nadj à droite écarte les bras, penche la tête en arrière et plie les genoux ; Dominique Mercy à gauche recule le pied droit, incline la tête en avant, ramène ses bras devant lui et plie les genoux. Sur deux souffles d'un trombone, la tête de Nadj s'incline un peu plus vers l'arrière, tandis que celle de Mercy penche vers jardin, puis Josef Nadj tombe à genoux et Dominique Mercy continue de reculer vers le public. Nadj s'assoit sur ses pieds et s'allonge sur le

[937] NADJ, Josef, *Les Philosophes*, chorégraphie, concept, réalisation, mise en espace de l'exposition Josef Nadj, à partir du *Traité des mannequins* de Bruno Schultz, lumières Rémi Nicolas assisté de Christian Halkin, musique Szilárd Mezei, scénographie Michel Tardif assisté de François Bancilhon, peinture des décors Jacqueline Bosson, créé au Festival de Danse, Cannes, 5 décembre 2001. Outre la petite marionnette à la fin du spectacle, les interprètes construisent une marionnette en direct, à partir de tissu, de bois, de chaussures, une naissance de la présence par la construction plastique que l'on retrouve avec *Krafff* de Johanny Bert six ans plus tard. BERT, Johanny (Théâtre de Romette), *Krafff*, *op. cit.*

[938] NADJ, Josef, *Sho-bo-gen-zo*, chorégraphie et scénographie Josef Nadj, musique Joëlle Léandre et Akosh Szelevényi, lumières Rémi Nicolas, masques Jacqueline Bosson, costumes Aleksandra Pesic et Françoise Yapo, décors Julien Fleureau, créé à Kanjiza, Sebie, le 11 septembre 2008.

dos, bras en croix, genoux toujours pliés, tandis que Mercy penche désormais sur la droite : il joint les mains dans son dos et, dans un mouvement élastique et régulier suivant le *tempo* de la musique, balance d'un pied sur l'autre en six pas.

L'avant-bras gauche de Nadj se soulève lentement et Dominique Mercy se penche en avant, bras étirés joints devant lui. Dans un arc de cercle, la main droite de Nadj aux doigts écartés se rapproche de sa main gauche, soulevant légèrement le corps ; en même temps, comme guidé par la main de Nadj, Mercy plie complètement les genoux, pieds écartés en-dehors, et regarde à jardin. Alors que les deux mains de Nadj sont jointes et immobiles vers Mercy, ce dernier étend son bras droit vers son partenaire, tourne sa tête vers lui et le regarde, comme pour le rejoindre. Mercy rassemble ses mains devant lui, alors que les mains de Nadj sursautent, doigts crispés et écartés, poignets cassés, comme ayant lâché brutalement l'élastique qui le reliait à son partenaire. Nadj roule vers cour, Mercy plie les genoux, accroupi, et le regarde.

Bras croisés tenant ses propres épaules dans une étreinte serrée, Nadj se relève face public, genou gauche au sol et buste tendu, genou droit plié et jambes écartées. De sa main gauche, il attrape le côté droit de sa tête sur l'oreille et tire vers cour ; dans le même temps, Dominique Mercy, toujours dos au public, se relève légèrement en dos plat, replie les genoux, bras gauche tendu vers jardin : la figure du duo paraît écartelée, chacun souhaitant rester avec l'autre et pourtant aller dans une direction contraire.

Toujours en dos plat, Mercy tend ses bras derrière lui vers le public et joint les mains : il reprend son oscillation rythmée d'un pied sur l'autre, suivant la musique. Son partenaire change la position de ses bras : la main gauche prend place sur la cuisse droite, la main droite attrape la tête du côté de l'oreille gauche et fait pencher la tête vers Dominique Mercy à jardin. Maintenant la position, genoux pliés, les deux danseurs initient un rebond régulier suivant la rythmique de la musique, et Nadj fait un pas en avant. Rebondissant toujours ensemble, il change à nouveau de main (main gauche sur l'oreille droite tirant la tête vers cour, main droite appuyée sur le genou droit), et Mercy se retourne, penché vers l'avant.

Les deux danseurs sont désormais face public, genoux pliés. Dominique Mercy se penche en avant en appui sur sa main droite au sol et tourne lentement vers jardin. Nadj est dans un rythme plus rapide reprenant les changements de position de ses mains, puis il pivote sur lui-même en mettant son genou gauche à terre pour se retrouver à genoux dos au public, bras gauche tendu vers jardin, main droite au-dessus de la tête en parade. Dominique Mercy traîne son corps vers l'avant-scène : comme s'il trébuchait par l'épaule droite, il est contraint de changer de main et pose la gauche au sol. Il marche lourdement, tête en bas et en appui sur sa main gauche,

et étire son corps, yeux fermés, vers le ciel en ouvrant le buste par l'épaule gauche, dévoilant son visage.

Josef Nadj le regarde, se redresse et fait un demi-tour pour se retrouver debout face public. Au bout de l'effort, Dominique Mercy recule d'un pas et retrouve à son tour une position verticale. En équilibre sur le pied droit, Nadj croise sa jambe gauche devant et l'accompagne de moulinets de poignets élégants ; Mercy, toujours yeux fermés entre l'effort et la transe, pousse le vide de ses mains vers le sol, pliant les genoux en suivant le rythme de la musique. Il étire ses bras et redresse son corps. Nadj poursuit ses moulinets en rythme et descend de plus en plus bas sur un pied, dos droit, comme un petit pantin à fils. Sa main gauche touche le sol, sa main droite étire le bras à la verticale. Les coudes pliés de Dominique Mercy entraînent son corps à se ratatiner, tordant son épaule droite vers l'avant comme si la gauche n'existait plus. Les deux interprètes, de nouveau, se tassent sur place et se rapprochent du sol.

Retrouvant une posture de chevalier (genou gauche au sol, jambe droite à angle droit), Nadj dissimule sa tête sous le col de son manteau : il devient un tas de tissu avec des pieds. Sur ronds d'épaules, Dominique Mercy saisit le col de son manteau et fait de même. Chacun avance à l'aveuglette, mi-humain mi-matière, suivant le battement fort des trombones. C'est l'image des bêtes de foire qui apparaît. Sans dévoiler son visage, tête en bas et se débattant furieusement, Dominique Mercy arrive à enlever son manteau. Accroupi jambes écartées, Josef Nadj entoure sa tête dissimulée par ses mains et ses bras sur le manteau : suivant le rythme de la musique, il balance sèchement ses coudes vers le sol. Ses mains cherchent la sortie le long de son dos et remontent jusqu'à sa taille, saisissent le manteau et tirent vers l'avant pour l'enlever : sa tête apparaît.

Pendant ce temps, Mercy est resté tête en bas, les mains dans les manches. Parallèle à lui, Nadj est dans la même position. Chacun trouve une solution pour s'échapper : Nadj se redresse en suivant les battements de la musique jusqu'à ce que le tissu resté au sol libère ses mains ; Mercy s'échappe d'un bond genoux pliés vers cour et regarde le public. Genoux légèrement pliés, Nadj positionne ses bras au-dessus de sa tête comme un plongeur, tandis que Mercy s'accroupit complètement et reprend sa posture tordue par l'épaule droite, regardant Nadj. Comme des arrêts sur image, séquence par séquence, Nadj descend en position de plongeur, Mercy oscille de droite et gauche sur sa position tordant l'une ou l'autre épaule.

Dos voûté, par six pas bondissants, Nadj trace une diagonale vers l'avant-cour, Mercy se redresse en dos plat et reprend sa marche vers l'avant comme au départ, mains jointes dans le dos. Nadj se retourne vers son partenaire et écarte les bras en regardant le plafond, puis il plonge

des deux mains en avant et rejoue une traversée de la scène en petits bonds pour rejoindre Dominique Mercy. Entre-temps, ce dernier bondit sur place en sens inverse : du regroupement du corps bras devant vers une ouverture de la poitrine en arrière. Nadj se place devant lui au sol en équilibre sur le genou et le coude droits puis tombe sur la tête.

Ensemble, ils se tournent vers cour chacun à leur façon : Nadj fait comme des esquisses au sol du plat de sa main, Mercy, plus précieux, est arrêté en une pose, pieds en quatrième position, mains regroupées et doigts écartés au-dessus du genou droit, tête de profil et dos voûté. La séquence qui suit reprend, avec quelques variations, les éléments gestuels établis précédemment durant lesquels Josef Nadj est un genou à terre en posture de chevalier, et Dominique Mercy avance vers lui en désaxant son épaule, chacun tournant le dos à l'autre et pourtant attiré par lui. Nadj glisse alors au sol à cour en enlevant sa veste et Mercy le rejoint, comme entraîné vers lui par sa main gauche. De nouveau debout, tête en avant, Nadj continue d'enlever sa veste en marchant dessus avec rigueur et précision. Après un tour complet sur lui-même, Mercy reprend ses mouvements réguliers d'ouverture de la poitrine vers l'arrière et se sert de cette impulsion pour se débarrasser de sa veste à son tour après de nombreuses secousses. Nadj a recommencé à dessiner au sol du plat de sa main.

À bout de souffle, ils tombent tous les deux à genoux côte à côte devant un petit couvercle vertical rectangulaire, et sortent de leur poche un bandage blanc avec lequel ils se masquent la bouche du menton au nez. Fixant l'objet, lentement ils baissent les bras. Un temps s'écoule, le silence se fait. Josef Nadj soulève le couvercle et dévoile un verre de vin rouge. À quatre mains, très précautionneux le dos voûté et les genoux pliés, ils se saisissent avec douceur du verre, se redressent et se placent au centre de la scène. Nadj enlève ses mains du verre, Mercy le fait boire à travers le bandage. Puis ils inversent pour que Mercy boive à son tour. Toujours le dos voûté et les genoux pliés, ils regardent le public : une petite marque rouge au niveau des lèvres s'est formée sur leurs bandages. Le masque n'est plus neutre.

Josef Nadj pose le verre au sol et une musique douce commence sur laquelle le duo va exécuter une succession de porters inspirés notamment par la danse-contact. Il passe derrière Mercy et, alors qu'ils regardent ensemble vers l'avant-jardin, Nadj glisse avec douceur son bras gauche autour de la taille de Mercy, et enserre de son bras droit sa cuisse. Mercy s'envole, Nadj soutient. Quelques pas dans les airs, puis le duo redescend vers le sol en arrondissant le dos. Debout, ils regardent vers l'avant-cour. Nadj se place très près de l'épaule de Mercy et s'incline vers l'arrière : Mercy suit et s'abandonne tout en regardant droit devant lui. Puis ils reprennent le premier porter : cette fois-ci Mercy est plus penché vers l'arrière, et Nadj les fait tourner

lentement sur place. Comme dans un rêve, tout est très léger : ils ont les yeux fermés, guidés par le rythme l'un de l'autre, et Mercy continue de marcher dans les airs. Le porter se termine lorsque tous les deux s'accroupissent au sol.

Nadj conserve sa main droite appuyée sur le bas du dos de Mercy qui se redresse et s'accroupie de nouveau, comme s'il respirait par la main de son partenaire. Maintenant le contact, Josef Nadj se relève et soulève tendrement Dominique Mercy, une main autour de la taille, une autre derrière le genou. Mercy est tendu, pieds en pointes, tête et mains vers le sol, comme un pantin inanimé. Ils font un quart de tour, et reprennent le porter incliné vers l'arrière : Nadj cette fois-ci plie au maximum les genoux, Dominique Mercy reste droit, et tous deux se retrouvent à quelques centimètres du sol. Ils regardent devant eux, étonnés de la prouesse.

Mercy regroupe ses pieds et se relève, tête et main droite vers le ciel. Sans jamais lâcher le contact à la taille et au dos, Nadj suit et fait décoller son partenaire. Après un demi-tour sur la gauche, Mercy regagne le sol. Dans un mouvement synchrone, ils se penchent vers l'avant, pieds en quatrième position. Genoux pliés, Nadj se place derrière son partenaire et le soulève par la taille et derrière le genou gauche : Mercy, buste en avant, tend ses bras et ses jambes devant lui, comme pour aller quelque part. Retrouvant le sol, ils font quelques pas vers l'avant. Nadj place une main sur le dos et l'autre sur le ventre de Mercy tandis que celui-ci se retourne vers lui en étirant son corps jusqu'au bout de sa main droite vers le ciel. Nadj penché en avant, lui donne une légère impulsion et se détache de lui pour le regarder : Dominique Mery tourne un bref instant sur place comme une figurine de boîte à musique, puis redescend son bras et regarde devant lui.

Une main en bas du dos, l'autre sur les omoplates, Nadj recrée un appui pour son partenaire, écarte ses jambes et recule en pliant les genoux dans une posture stable. Mercy s'abandonne : aussi droit qu'une planche, il se laisse tomber en arrière, accompagné par son partenaire qui réceptionne sa tête sur son genou et le regarde par-dessus. Dans un mouvement tout aussi léger, la tête en arrière et bras vers l'avant, Mercy remonte en posture verticale grâce à Nadj. L'un devant l'autre ne formant qu'un bloc, les deux danseurs plient les genoux et se penchent vers l'avant. Dans une respiration commune, ils se redressent, puis se repenchent vers jardin. Ils tournent d'un quart vers cour, et bien que pliés en avant, Nadj a soulevé Mercy dont les pieds sont à quelques centimètres du sol. Puis c'est la tête de Mercy qui initie un retour vers l'avant-cour. Comme en apesanteur, il pose son pied droit au sol puis le gauche, et se détache finalement de Nadj en reprenant une posture verticale.

Après un pas en avant, Mercy se suspend sur le pied gauche et se tourne vers Nadj en lui présentant ses poings joints au niveau de sa poitrine. Nadj s'avance, pose ses mains sur les

siennes et met le genou gauche à terre, en parade. Dans un mouvement de ressort ou de poussée, reliés par ce point d'équilibre précaire, Nadj plie les coudes tandis que le corps droit de Mercy se laisse entraîner par le mouvement et penche vers lui. Nadj le raccompagne ensuite en posture verticale vers jardin.

Mercy, tourné d'un quart vers jardin, se tient debout et écarte les bras comme pour s'envoler. Il demeure ainsi suspendu alors que Nadj, genoux pliés derrière lui, le retient par la taille. Dominique Mercy ramène ses bras devant lui et se penche en avant pour finir accroupi. Nadj suit le mouvement, puis se décale, en appui sur son genou et soutient de son bras gauche Dominique Mercy qui vient se loger dans le pli de son coude. Ce dernier appuie son dos sur le bras offert de son partenaire tête en arrière et, genoux pliés, se met à marcher en tournant vers le fond de la scène. Ils font ainsi un demi-cercle jusqu'à jardin, Nadj pivotant sur son genou au sol. Puis ce dernier se détache et ils restent accroupis ensemble côte à côte un temps.

Mercy se positionne parallèle à la scène, tourné vers cour et, toujours accroupi, se laisse tomber en arrière sur son partenaire accroupi lui aussi qui le réceptionne dans ses mains et sur son genou. Dans une respiration commune impulsée par le buste de Mercy, Nadj soulève son partenaire qui retrouve une posture verticale. Continuant sa trajectoire dans un cercle, comme emporté par le poids de sa tête, Mercy ne reste pas debout et se penche vers l'avant. Nadj l'accompagne en le soutenant par la taille et en soulevant sa jambe droite tendue vers jardin. Mercy passe son bras droit derrière la nuque de son partenaire, se retourne vers lui et Nadj le soulève : ils continuent de tourner ensemble, Mercy assis comme une petite poupée repliée dans les bras de Nadj. Ensemble, ils regardent dans la même direction.

Délicatement, Nadj regarde Mercy et le repose au sol, alors que celui-ci regarde dans le vide en direction du public. Son bras droit reste à l'horizontal : Nadj demeure plié en deux, ne quitte pas des yeux son partenaire et lui donne une légère impulsion à la taille. Mercy se met alors à tourner dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, le regard lointain, comme absent. Nadj s'écarte un peu pour le regarder et, quand le bras tendu à l'horizontal de Mercy arrive à sa hauteur, il écarquille les yeux et se baisse un peu plus pour éviter la collision d'avec l'automate. Revenu face public, Mercy s'immobilise, puis se laisse tomber vers jardin dans les bras de Nadj, tout son corps raide. Retenu par Nadj à la taille, Mercy fait quelques pas sur place, tête vers le sol, puis tourne sur lui-même penché en avant : Nadj le fait tourner ainsi sur place, comme si ses mains posées sur son dos voûté guidaient le mouvement. Après un tour complet, Mercy continue de ramasser son corps sur lui-même, monte son genou droit à sa poitrine, et Nadj le saisit tout d'un bloc pour le soulever légèrement. En appui sur sa demi-pointe gauche, Mercy se laisse bercer tendrement

par son partenaire. Reliés par les mains de Nadj aux épaules de Mercy, ils redescendent accroupis au sol. Nadj se décale et conserve une main en contact avec le dos de son partenaire : le visage de Mercy est penché vers l'avant, comme replié sur lui-même, tandis que Nadj donne la direction en regardant vers cour.

Soudain, Nadj lâche Mercy, fait quelques pas accroupis et enlève son masque. Yeux fermés, Mercy se redresse légèrement, comme si tout son corps regardait Josef Nadj s'éloigner. Épaules voûtées, mains sur les genoux, Mercy reprend ses respirations du début, comme un éveil. Il ouvre les yeux, se relève brutalement dans un rebond vers l'arrière puis l'avant, passe son bras derrière sa tête puis reproduit le mouvement de respiration par le dos. Il reprend cette phrase gestuelle plusieurs fois de plus en plus vite puis se calme, légèrement replié comme en introspection, enlève son masque alors que Josef Nadj, accroupi à côté de lui, le regarde et lui tend le verre de vin rouge dans lequel il a mis son masque. Dominique Mercy ajoute le sien, la musique s'arrête.

*

ill. n°28, *Petit Psaume du matin*, Josef Nadj, création 2001. © Séverine Charrier

ill. n°29, *Petit Psaume du matin*, Josef Nadj, création 2001. © Séverine Charrier

Raphaëlle Tchamitchian partage son expérience de *Petit Psaume du matin* :

> Les corps ne sont pas ce qu'ils vont être. Cette fugace rencontre charnelle m'évoque les jeux des enfants […] : l'un va vers l'autre, lui tend la main, repart déçu, mais revient, et commence un dialogue silencieux entre les deux copains. Nadj, le chorégraphe, porte Mercy, l'accompagne dans la chute, le relève. Ce dernier est impressionnant de légèreté, d'abandon, de vélocité ; il tombe dans les bras de son ami, sûr d'être retenu, sûr de trouver un appui à l'arrivée. Ce geste simple en apparence est d'une grande beauté. Chacun se livre à l'autre, confiant.[939]

Pour comprendre ce duo, il faut revenir à son origine : c'est dans le cadre du « Sujet à vif » d'Avignon de 1999 que Dominique Mercy commande à Josef Nadj une chorégraphie[940]. Et non l'inverse. Ce dernier détourne la demande et compose un duo avec Mercy qui donnera naissance en 2001 à *Petit Psaume du matin*. Du solo initial au duo, le geste que propose Nadj a comme sujet principal la rencontre, le partage, le jeu avec l'autre. Dans le passage décrit, ce jeu s'appuie essentiellement sur des techniques gestuelles propres à la danse-contact[941], une danse ludique qui se crée principalement à deux sur la base d'une rencontre entre appuis, porters et transferts de poids sur le corps de l'autre, dans des allers-retours. Le contact avec l'autre est permanent et peut être tenu par n'importe quelle partie du corps. Nadj, en l'occurrence dans cet extrait, maintient surtout le contact avec la paume de sa main sur une partie du corps de Mercy, dans un acte de manipulation, de transfert de chaleur, d'énergie, de réception du poids. Sans exigence technique particulière, la danse-contact entend, par ses improvisations, faire ressortir les particularités de chacun. De la grande proximité qu'elle génère nécessairement, se crée une sphère intime entre les deux interprètes.

À cet endroit, nous observons dans la description de gestes la façon dont Josef Nadj et Dominique Mercy ont envisagé ce duo par la danse-contact en imaginant que chacun serait le prolongement de son partenaire : aider l'autre à s'envoler, se laisser porter, se greffer à lui, l'étendre par son propre corps,... La danse-contact cherche par la permanence du corps en mouvement à combler des vides, des manques, des espaces creux dans le duo ou dans le corps de l'autre. C'est en ce sens que, par la danse-contact, le duo Nadj-Mercy rejoint des gestes que l'on

---

[939] TCHAMITCHIAN, Raphaëlle, « Petit Psaume du matin », 30 juillet 2009, [en ligne]. In *Site Belette théâtre*, France, [consulté le 21 novembre 2015]. Disponible sur : https://beletteettheatre.wordpress.com/2009/07/30/petit-psaume-du-matin/#comments.

[940] GOTHUEY, Julie, *« L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj (1987-2013),* Deuxième partie chap. 1 « Identité, corporéité et altérité », *ibid.*, p.223.

[941] Je fonde ce passage sur ma propre expérience de la danse-contact auprès de la danseuse et chorégraphe Michaela Meschke et de la metteuse en scène Françoise Roche à l'Atelier Théâtral de Création à Paris (2012-2014) ; ainsi que sur LAEMMEL, Fanny, *La danse-contact c'est quoi ?*, Le Point Éphémère, Paris, juin 2011, [en ligne]. In *Site YouTube*, France, 4min 45, couleurs, [consulté le 10 février 2017]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=d3ya0AD1RSo&ab_channel=SaladeUtopic.

retrouve aussi dans les techniques de marionnettes portées[942] : chacun prolonge l'autre, le geste de l'un se crée dans le souvenir du geste exécuté précédemment par l'autre, chacun s'inscrit dans la marque de son partenaire, comme si un espace d'accueil lui avait été réservé pour se loger.

Dominique Mercy et Josef Nadj partagent un verre dans cet extrait d'où découle une succession de porters tout en douceur, dans un corps à corps étroit. L'ivresse, la camaraderie sont suggérées sans être appuyées. C'est le partage du verre, succédant au bandage de la bouche qui va rapprocher les corps dans une confidence gestuelle. Plus besoin de mots, chacun s'abandonne à l'autre en toute confiance. Les porters de la danse-contact offrent la possibilité à l'interprète de se défaire de ses chemins de danseur dans le corps (ces choses qu'il sait si bien faire) pour aller à la rencontre de l'autre : comme en marionnette, imposer le geste ne fonctionne pas, il faut écouter et recevoir ce qui arrive, se laisser surprendre, oser donner son poids, vaincre la peur de gêner l'autre, accepter de recevoir un poids soi-même et ne pas s'écrouler sous sa propre fragilité supposée.

L'état d'ivresse dépossède du contrôle de son corps vers un lent rêve entre gravité et apesanteur que l'autre accompagne avec tendresse et douceur, souvent les yeux fermés dans ce duo de *Petit Psaume du matin*. La présence est alors être présent *au présent*, c'est-à-dire auprès de l'autre dans le temps donné du duo. Dans cette perspective, la marionnettisation du corps modifie la « qualité de présence »[943] puisqu'elle fait du duo une masse, chacun s'abandonnant en l'autre, devenant l'objet du soutien, du porter, du retenir proposé par l'autre, placé dans son énergie, sa chaleur, la forme de son corps. Il y a un acte d'abandon qui est propre à la grande – unique – disponibilité de la marionnette envisagée comme une qualité gestuelle à part entière, qui crée cette qualité de présence marionnettique. Christine Roquet précise que la qualité de présence relève de l'espace, du temps et de la conscience : ces trois éléments conjugués construisent une double capacité de présence à soi et de présence au monde[944]. Or, dans la perspective de la marionnettisation du corps par l'*ex-centrique*, il s'agit d'être présent dans l'absence, dans l'abandon, dans le vide[945], l'offrande de soi à l'autre. Mercy et Nadj ne dessinent plus leurs présences individuelles, mais

---

[942] Probablement l'une des formes contemporaines les plus utilisées en Occident actuellement, la marionnette portée donne l'illusion d'avoir un corps complet aux côtés du marionnettiste avec lequel elle partage la scène à vue : Nicole Mossoux, Duda Paiva, Ilka Schönbein, Neville Tranter, Pierre Tual,… entre autres utilisent fréquemment cette technique. Toutefois, la marionnette ne tient que rarement seule : sa manipulation nécessité la plupart du temps un corps-à-corps – souvent assez physique – au cours duquel le marionnettiste décale son poids, prête sa jambe, délègue sa main,… créant une masse entre chair et matière sur laquelle nous reviendrons.

[943] ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, chap.6 « Émotion(s) », coll. « Recherches », éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2019, p.170.

[944] *Ibid.*, p.171.

[945] Jean Cocteau dit à propos de Jean Marais : « L'emploi du vide, propre aux dessinateurs, celui du silence, propre au musicien, Jean Marais en use. Dans *Les Parents terribles*, la surface de ses présences est circonscrite par celle de ses absences. Elles en déterminent le contour ». Cité in ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, chap. 6 « Émotion(s), *ibid.*

s'annulent au profit d'un tout, autre qu'eux-mêmes. Dès lors, présence et absence ne sont plus envisagées en opposition mais en complémentarité dans le geste de Nadj et Mercy par le processus de marionnettisation du corps : le geste est arrêté, repris et se charge dans l'autre avec lequel la scène est partagée, comme une animation marionnettique. La présence créée et détruite dans le geste (soutien et abandon) désigne donc cet « effet de l'interaction »[946] dont parle Christine Roquet que l'on retrouve dans la marionnette.

Bander le visage est une récurrence chez Nadj : le visage de momie (parfois jusqu'à la tête entièrement emmaillotée comme dans *Mnémosyne*[947]), le suaire freine ici la parole et la respiration, fait communiquer l'interprète par le corps entier et non la bouche. Paradoxalement, c'est aussi un endroit de fraternité et de partage quasi biblique (le vin) autant qu'une considération de la mort à venir (le linceul visible : qui des deux amis mourra en premier) qui donne une image fragile, abîmée de l'endroit le plus social du corps, le visage. Dès lors qu'il est noué autour de la tête, le bandage invite à une série de gestes sur le thème de mourir et renaître dans les bras de l'autre.

Dans cette perspective, la marque de vin sur la bouche bandée est aussi la plaie, la blessure commune, autant que le maquillage burlesque du clown : une malicieuse tristesse. Le corps bandé, momifié, est déserté du vivant autant qu'il en garde la trace par le rouge (du sang, du vin, du vivant, du partage). Il est abandonné à la vie autant que ravivé par la présence spectrale, fugace, de cette petite marque. Marie Garré Nicoară et Julie Postel ouvrent une perspective :

> la représentation d'un corps déserté problématise la conscience de soi et la relation à l'Autre. L'abandon du corps par le sujet témoigne par ailleurs d'une pensée du corps stratifié et s'inscrit ainsi dans la tradition théâtrale de convocation sur scène de figures spectrales ou fantomatiques.[948]

Les visages bandés de Nadj et Mercy vident le corps pour devenir des spectres qui n'existent vraiment que dans le contact le plus intime avec l'autre, dans la mémoire fugitive de la chaleur, de la main posée dans le dos, le porter,… qui ravivent la présence de l'autre sur la peau.

Le genou plie mais ne rompt pas ; l'épaule tourne et flanche

Lors de la conférence « Le temps des témoins » initiée par l'Institut International de la Marionnette[949], Josef Nadj convoque l'un de ses maîtres, Étienne Decroux, pour éclairer la construction particulière de son geste chorégraphique et l'incidence majeure de la marionnette sur celui-ci. Avant de venir en France, il évoque rapidement l'un de ses enseignants qui lui avait

---

[946] ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, chap. 6 « Émotion(s), *op. cit.*, p.175.
[947] NADJ, Josef, *Mnémosyne*, projet photographique et performatif, *op. cit.*
[948] POSTEL, Julie et GARRÉ NICOARĂ, Marie (dir.), *Corps béants, corps morcelés. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, « Introduction », *op. cit.*, p.17.
[949] NADJ, Josef, et PLASSARD, Didier, *Conférence Josef Nadj, le temps des témoins*, dans le cadre des *30 ans de l'Institut International de la Marionnette (1981-2011)*, *op. cit.*

appris à « bouger le corps comme une marionnette »[950], une manière pour l'interprète de se préparer pour bouger sur la scène avec cette idée de départ « de ressentir le corps comme une marionnette vivante »[951]. Curieux de cette idée, il explique ensuite sa venue à Paris pour approfondir ce chemin notamment auprès d'Étienne Decroux « qui a tout un système de corps-marionnette »[952].

Il tire de Decroux l'importance du code et tout autant la contrainte que cela représente : après avoir suivi son enseignement, Nadj ressent le besoin d'interpréter et de s'extraire du code qui alourdit la réalisation du geste dans un canal trop étroit. Pour autant, lorsqu'on regarde *Petit Psaume du matin*, le code propre à Josef Nadj frappe : c'est un vrai langage, parfois opaque, parfois limpide, qui parcourt toute la pièce, reprenant des motifs récurrents (comme des citations) à ses œuvres passées autant que d'éléments tous neufs nés de la création par la relation avec Dominique Mercy. Nadj précise :

> Très vite, j'ai vu les limites du travail de Decroux. En tout cas j'ai senti à l'époque que c'était limité parce que Decroux codifiait chaque mouvement et à un moment donné j'ai senti que le code devenait un obstacle dans le sens où lui-même exigeait de nous de bouger uniquement et proprement avec sa technique. Il ne tolérait pas d'autres mouvements. J'ai donc commencé à interpréter pour avoir plus de liberté. J'ai voulu aller ailleurs. J'ai compris avec le temps que, même à l'intérieur d'un système, les possibilités sont infinies.[953]

De la marionnettisation du corps, oui, mais pas nécessairement dans une lecture limpide du geste qui enfermerait l'interprétation. Il s'agit plutôt pour Nadj d'utiliser les ressorts initiés par Decroux comme des outils pour construire sa danse. L'infini des possibles pour Nadj se situe dans cette prise de conscience que le corps est une matière façonnable, un allié inépuisable à la pensée.

Dans cette séquence de *Petit Psaume du matin*, c'est probablement par le genou que la marionnettisation du corps se joue chez Josef Nadj. Nous avons vu précédemment avec *Woyzeck* la place majeure accordée dans son geste à un ancrage dans le sol, les genoux souvent pliés, le centre de gravité descendu. Ici, j'observe que le genou crée des effondrements du corps, affaisse la silhouette et oriente souvent le mouvement. En baissant le centre de gravité pour le rapprocher du sol, Nadj regroupe son corps en une masse compacte, une pierre, un monolithe qui offre alors une surface résistante d'appui pour recevoir son ami, le soutenir, l'élever.

Le geste de Nadj nous apprend que la présence, au-delà du visage, se situe dans les articulations, et notamment le genou, foyers de la mobilité, de la fluidité ainsi que de la puissance gravitaire et de l'assise du corps. Cette observation du genou chez Nadj invite à regarder l'ensemble de son

---

950 NADJ, Josef, et PLASSARD, Didier, *Conférence Josef Nadj, le temps des témoins*, dans le cadre des *30 ans de l'Institut International de la Marionnette (1981-2011)*, *op. cit*
951 *Idem.*
952 *Idem.*
953 *Idem.*

geste autrement et à constater que celui-ci est constitué d'une alternance non régulière, spontanée, surprenante, entre des zones pleines et des zones creuses pour mettre le corps en mouvement. Concrètement, le corps s'effondre, se tend, se replie, comme si des gouffres (creux) l'absorbaient tout à coup, comme si des murs puissants (pleins) se construisaient d'un bloc pour résister. Ces creux et ces pleins parsèment le geste de façon aléatoire, faisant que la marche émerge du chaos. Nadj raconte qu'il « imaginait avec Dominique une partie du corps passive comme une marionnette, et l'autre partie active et qui circule en plus : ce n'est jamais la même »[954]. La tonicité musculaire se contracte ou se relâche.

Josef Nadj amène son partenaire Dominique Mercy vers un corps désaxé par l'épaule. Cette sensation de désarticulation suggère une « présence marionnettique »[955] entre raideur et souplesse du corps, créant une bizarrerie interpellante dans le geste que Nadj a aussi observé chez Kantor. S'il indique ne pas avoir été influencé par son travail (qu'il a découvert très tardivement)[956], Nadj précise, sur la base de ses observations de *Wielopole Wielopole*[957] et de *La Classe morte*[958] qu'il a vues en France, que :

> Dès le départ il a créé des marionnettes/figures grandeur nature qu'il disposait entre les acteurs pour remplacer la présence. C'est cette question de la mort et du vivant justement, d'absence/présence, mobilité/immobilité, mémoire/agissement dans la présence. À côté de ces figures, le mouvement vivant devait être en accord. Donc forcément il a poussé les acteurs, ou bien les acteurs ont compris sans comprendre comment être présent : quel type de jeu, quel type d'énergie développer sur le plateau m'a bouleversé, et m'a donné un élan supplémentaire pour continuer dans cette direction.[959]

La manipulation pour Nadj est une question de « champ électromagnétique »[960], de « substance »[961] « attirée par une autre force »[962]. Pour penser le geste de Mercy, il puise chez Kantor l'idée que la marionnette permet de s'interroger sur « comment créer, comment remplir cet espace qui est à l'intérieur de nous »[963], d'agir sur tout cet espace que constitue le corps en étant à la fois *dedans* et *hors* de lui, comme les adultes de *La Classe morte* portant leur enfance avec eux. Nadj soulève par son geste la question du double présent dans le corps, constitutif du théâtre de marionnettes : à la fois soi et à la fois autre, à la fois sa chair, ses os, son corps mort en devenir, et à la fois déjà appartenant à un ailleurs. Ce double dans le corps devient alors un reflet dans le miroir, dans le corps du partenaire : Nadj et Mercy jouent avec les codes d'une gémellité

---

954 NADJ, Josef, et PLASSARD, Didier, *Conférence Josef Nadj, le temps des témoins*, dans le cadre des *30 ans de l'Institut International de la Marionnette (1981-2011)*, *op. cit.*
955 *Idem.*
956 *Idem.*
957 KANTOR, Tadeusz (teatr Cricot 2), *Wielopole Wielopole*, créé à l'église Santa Maria, Florence, juin 1979.
958 KANTOR, Tadeusz (teatr Cricot 2), *La Classe morte (Umarła klasa)*, *op. cit.*
959 NADJ, Josef, et PLASSARD, Didier, *Conférence Josef Nadj, le temps des témoins*, dans le cadre des *30 ans de l'Institut International de la Marionnette (1981-2011)*, *ibid.*
960 *Idem.*
961 *Idem.*
962 *Idem.*
963 *Idem.*

suggérée, fondée sur la complémentarité (envol/porter, haut du corps désaxé/bas du corps solide, respiration commune).

Par un chemin chez Nadj allant de Decroux à Kantor, la danse fait émerger dans tous les recoins du corps des présences nouvelles dont elle le constelle. Nadj trouve dans le genou et l'épaule des modalités d'apparition et de disparition de la présence du danseur : le geste manifeste le manque en soi, le corps autant que la mémoire qui partent en fuite. De la « mobilité »[964] à l'« immobilité »[965], le geste s'accorde avec la perception de ce corps qui se meurt dans les bras de l'ami. Ainsi, ces zones pleines et ces zones creuses dans le corps visent à créer de la contradiction, des points de conflits, d'abandons, d'apparitions autant que de disparitions et de transformations qui naissent du mouvement. « Fini le solide. Fini le continu et le calme. Une certaine danse est partout »[966] selon la formule d'Henri Michaux : traversant le corps de toute part et se logeant dans les articulations « ce battement *anadyomène* qui fait se suivre le flux et le reflux ; partout, la plongée dans les fonds et la naissance hors des fonds »[967].

Dialoguer avec la dynamique de son propre corps : le geste humble

Dans *Petit Psaume du matin*, les danseurs portent des couches de vêtements allant de l'ocre au beige, évoquant la peau. Dans l'extrait se trouvent deux passages au cours desquels les danseurs enlèvent une couche de vêtement, un manteau puis une veste. Le tissu ample est enlevé pour se faire mue, peau qui s'effrite pour laisser la place à un individu neuf, qui se dévoile toujours un peu plus dans le rapport à l'autre dans le duo. Les corps se défont de leurs couches, acceptent de se révéler fragiles, se dévoilant à l'autre dans une grande humilité.

Le titre de l'œuvre, directement emprunté à Paul Valéry, résonne dans les corps de Mercy et Nadj dont chaque geste est une main tendue vers l'autre, un sourire, une invitation pour l'autre à s'approcher, ou pour soi-même à sortir de soi : « mon corps est idée »[968] et « mon histoire m'est étrangère »[969]. Toute la dualité de la position d'artiste est contenue dans ces mots : à la fois soi et à la fois totalement offert à l'autre, l'œuvre, celui qui la regarde, la mémoire enfin du temps artistique qui bâtira un souvenir autre propre à la rêverie. Dans le processus de marionnettisation du corps, l'*ex-centrique* est cette mise à nu : se révéler dans le regard de l'autre, aller vers l'autre

---

964 NADJ, Josef, et PLASSARD, Didier, *Conférence Josef Nadj, le temps des témoins*, dans le cadre des *30 ans de l'Institut International de la Marionnette (1981-2011)*, *op. cit.*
965 *Idem.*
966 MICHAUX, Henri, *Connaissance par les gouffres*, coll. « Le Point du jour », éd. NRF Gallimard, Paris, (1961) 1967, p.187.
967 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, chap. « Anthropomorphisme et dissemblance », *op. cit.*, p.85.
968 VALÉRY, Paul, *Mauvaises pensées et autres*, « Petit Psaume du matin », *op. cit.*
969 *Idem.*

pour être chez soi hors de soi, avec l'étranger, se retrouver dans l'inconnu, reconnaître de la familiarité dans ce qui n'est pas moi. La rencontre dans l'autre est alors une rencontre en et avec soi-même tandis que le masque identitaire chute avec surprise[970].

Le geste de *Petit Psaume du matin* amène donc le danseur à *s'ex-centrer*. Avec Nadj, ces zones pleines et creuses interrogent la présence dans ce qu'elle a de plus perceptif : ce que l'interprète perçoit (ce qu'il fait, ressent, crée), ce que le spectateur perçoit (une phénoménologie de la scène : ce qui fait présence, ce qui aimante notre attention sur le plateau). Dans une approche phénoménologique, la scène est le lieu des apparitions. Avec Josef Nadj, ce lieu est resserré au corps : sans artifice ni ornement, c'est le corps qui devient lieu d'apparitions que le geste révèle ou dissout. Le corps n'est plus une présence unique (l'interprète), mais une constellation. Le geste regroupe alors plusieurs auto-manipulations de sa propre tête, son bras avec ses mains : pensons au passage du début lorsque Nadj tire sa tête à droite et à gauche, ou lorsque Mercy s'appuie sur sa main comme sur une canne pour avancer. Tout jusqu'au titre invite au voyage dans *Petit Psaume du matin* : un voyage en soi-même mené par une circulation de mouvements très articulés ou contournant au contraire des zones volontairement oubliées dans le corps.

Si la présence est « le fait d'éprouver sa propre existence »[971], le jeu d'oscillation entre zones pleines et zones creuses dans le corps, entre création et destruction du geste, participe pour Josef Nadj à construire un dialogue avec lui-même, sa propre existence, son état d'être en scène. Le danseur est là et s'absente de lui-même tout à la fois, sujet et objet de son propre corps et de son propre geste. Du point de vue du spectateur, ce dialogue révèle une humilité de l'interprète, conscient de ses failles, de ses impossibilités, comme de sa propre finitude : à la fois Josef Nadj est présent face à nous, à la fois il s'efface pour soutenir et porter Dominique Mercy. Pour ce dernier, le mécanisme est le même à ceci près que ses yeux souvent fermés renforcent soit l'image d'une concentration totale sur le geste (un peu comme Pina Bausch le faisait), soit au contraire coupent tout contact avec le public, faisant de lui-même la matière malléable que déplace, soulève, propulse Nadj. Il ne s'agit plus "d'être présent en scène" ou "d'avoir de la présence" : c'est non pas une possession de soi comme le soulignait Diderot[972], mais plutôt une grande virtuosité de l'interprète qui est exposée ici qui, comme le marionnettiste manipulant à vue, choisit ou non d'être visible sans même quitter la scène. Ce n'est plus "le grand danseur qui a de la présence" qui est donné à regarder, mais le geste lui-même, ce qu'il raconte, faisant du danseur

[970] Voir notamment PÉPIN, Charles, *La rencontre. Une philosophie*, éd. Allary, Paris, 2021, 272p.
[971] ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, chap. 6 « Émotion(s), *op. cit.*, p.171. Elle s'appuie sur le TLF (Trésor de la langue française).
[972] DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Mille et une nuits, Paris, (1830) 1999, p.55

le médium qui le véhicule, son matériau. Un geste de pure chorégraphie poursuivant le vœu de Kleist : le danseur devient d'autant plus grand qu'il s'efface.

Comme le souligne Christine Roquet : « au cœur du travail pratique sur les qualités de présence se trouvent le travail respiratoire et ce que certains praticiens nomment le souffle ou l'énergie »[973]. En effet, on constate dans *Petit Psaume du matin* que chaque geste renouvelé – vers un plein ou un creux – part d'un souffle commun aux deux interprètes, qui vide ou remplit le corps à la fois d'air, et à la fois d'un rayonnement (en rebond des travaux de Constantin Stanislavski[974] par exemple) ou d'un assombrissement. Danseur et spectateur, regardé et regardeur, voient sur la poitrine un point irradiant ou occultant. Nous retrouvons ici l'état de corps posé par Philippe Guisgand, qui se situe à l'interface entre ce que le spectateur voit et ce que le danseur émet, désignant un entremêlement de perception dans la lecture du geste. Comme dans le passage sur la chanson *The Man I Love*[975] interprété par Lutz Förster[976] dans *Nelken*[977] de Pina Bausch, le geste est offert à la vue tout en plaçant le danseur en retrait, par un visage neutre et des gestes de mains guidés par les omoplates, créant un effet de dissociation du corps, comme si le discours était "devant" (par les mains), et le corps en "arrière plan". Chez Bausch et Nadj, tout *pathos* disparaît : le danseur se livre différemment dans ces allers-retours de la présence, son corps est suspendu, magnifié par le geste *ex-centré*. Le kinesthésique rencontre le sens sans jamais l'appuyer : « ce que nous montrent sur scène Pina Bausch danseuse, Lutz Förster, Dominique Mercy et tous les autres [on souhaiterait ajouter Josef Nadj], c'est, en quelque sorte, la cristallisation de l'entraînement du danseur, donc de la danse »[978].

Le dialogue avec son propre corps amène enfin à une qualité d'écoute du partenaire, et comme le souligne Jean-Marc Adolphe : « il s'agit de prendre l'être-même de l'autre comme un trésor fragile et précieux qu'il faut protéger »[979]. Guider[980], soigner[981], tomber, relever, tenir sont

---

973 ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, chap. 6 « Émotion(s), *op. cit.*, p.173.
974 STANSLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, coll. « Petite bibliothèque Payot », trad. angl. Élisabeth Janvier, introduction Jean Vilar, éd. Payot, Paris, (1936), 1986, 311p.
975 GERSHWIN, George (musique) et GERSHWIN, Ira (paroles), *The Man I Love*, chanté par Sophie Tucker, 3min, États-Unis, 1924.
976 Le danseur Lutz Förster interprète debout face public les paroles de la chanson en langue des signes, en s'éloignant de toute interprétation pour ne donner que le geste sublime à regarder et non lui-même : sa présence s'annule complètement et le spectateur se trouve absorbé dans une bulle entre la chanson et ses mots en signes qui font danse, [en ligne]. In *Site YouTube*, [consulté le 19 février 2020]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=CIrRR48s5As&ab_channel=HProjects.
977 BAUSCH, Pina (Tanz theater Wuppertal), *Nelken*, chorégraphie Pina Bausch, scénographie et costumes Peter Pabst, créé à Wuppertal, 30 décembre 1982.
978 ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, chap. 6 « Émotion(s), *op. cit.*, p.175.
979 NADJ, Josef, *Petit Psaume du matin*, article de Jean-Marc Adolphe citant Josef Nadj, [en ligne]. In *Site Josef Nadj*, France, [consulté le 23 janvier 2017]. Disponible sur : https://josefnadj.com/petit-psaume-du-matin/#presentation.
980 GOTHUEY, Julie, *« L'autre » et « l'ailleurs » dans la création de Josef Nadj (1987-2013),* Deuxième partie chap. 1 « Identité, corporéité et altérité », *ibid.*, p.226.
981 *Idem.*

autant d'actions répétées pour être dans le contact de l'autre et s'abandonner. Comme une large partie de la danse s'effectue suivant des modalités de gestes de danse-contact, une grande écoute se crée entre les partenaires, jouant sur la proximité physique. Par instants, le duo semble ne former qu'un seul corps, confondant les deux danseurs en un être hybride à membres et têtes multiples, chargé d'un souffle unique et profond. La marionnette n'est pas loin : suivant l'adage bien connu des marionnettistes « faire faire, faire avec et laisser faire »[982], Josef Nadj et Dominique Mercy ne dansent pas plus qu'ils ne se coulent dans le corps et le rythme l'un de l'autre, à l'écoute de la matière qui constitue celui présent à son côté.

On ne perd jamais le danseur de vue dans le processus de marionnettisation du corps de Josef Nadj, par contre nous voyons l'éclatement des présences sur son corps sans la nécessité d'un artifice pour les matérialiser (masque, excroissance, etc.), donnant lieu à une métamorphose consentie à l'intérieur de soi : être mû par l'autre, être mû par la conscience de sa propre matérialité, être mû par l'imaginaire que constitue la marionnette. Nous sommes finalement à la fois les démiurges de nous-mêmes – nous nous façonnons comme nous voulons, nous avons la main sur nous-mêmes –, et à la fois nous sommes peu de choses puisque matière fragile, éphémère : le corps se dévitalise, le geste meurt et succède au suivant qui disparaît aussitôt. C'est sur ce mystère, ce paradoxe ultime de la condition humaine, que la marionnette fait travailler le danseur dans *Petit Psaume du matin* puisqu'elle en contient toute la teneur : cette présence qui, d'un revers de main, peut être anéantie. Comme « un rituel perdu »[983] mené par la danse, où le jeu gestuel par la marionnette pose la question d'un face à face avec la mort, rejouant des puissances invaincues entre plein et creux, animé et inanimé, vivant et non-vivant rassemblées en un seul corps.

La marionnettisation chez Josef Nadj vient donc reconsidérer la répartition du poids, la sollicitation simultanée ou dissociée de certaines articulations ou des membres, mais aussi elle aide le danseur à reconsidérer sa manière de faire de la danse, créant de nouveaux effets avec son corps, son reflet dans le partenaire et l'imaginaire que véhicule la marionnette. Le danseur se dédouble : il a la vision de ce qu'il est en tant que danseur, ses habitudes, depuis l'intérieur de son corps, et il a la vision de lui de l'extérieur, ce qu'il rend au-delà de ses sensations, pour créer cette image de la marionnette. Il se voit en-dedans et en-dehors de lui-même, il est à la fois marionnette, danseur et marionnettiste en un même corps. Allant au-delà d'une coprésence

[982] Discussion informelle avec Polina Borisova, 18 octobre 2020.
[983] NADJ, Josef, et PLASSARD, Didier, *Conférence Josef Nadj, le temps des témoins*, dans le cadre des *30 ans de l'Institut International de la Marionnette (1981-2011)*, *op. cit.*

marionnette-marionnettiste-interprète, le processus de marionnettisation effectue la synthèse de la marionnette, du danseur et de l'imaginaire de leur rencontre en un seul et même corps sur le plateau et cherche à les montrer conjointement dans la chorégraphie. Leurs dialogues, incompatibilités, retrouvailles et oppositions sont alors révélées.

Double Exposure **de WHS et Sungsoo Ahn pick-up group : corps fixe, ombre mobile**

*

Au milieu du spectacle *Double exposure*, le sol de la scène est découpé par des rectangles de lumières, évoquant des pages qui se chevauchent, jetées en l'air, tombées au sol, ou au contraire organisées selon une symétrie méticuleuse. Sur le mur de fond de scène, un écran carré. Quatre danseurs viennent se placer dans l'espace, pieds parallèles et bras le long du corps, dos au public. Jamais nous ne les verrons de face durant ce passage. Immobiles, ils regardent leurs ombres sur l'écran. Éclairés tour à tour puis replongés dans une semi-obscurité, les danseurs voient leurs ombres apparaître et disparaître : suivant la rythmique de la musique, les ombres se déplacent sur l'écran, comme si une foule de personnages apparaissait et disparaissait en accéléré. Les danseurs reculent tous vers le public pour se placer en ligne, faisant grandir leurs ombres sur l'écran. Ils sont répartis à égale distance : deux hommes à jardin et centre-jardin, deux femmes à centre-cour et cour ne changeront jamais de place.

Le quatuor fait quelques pas pour revenir en ligne au centre de la scène et s'immobilise. À l'écran n'apparaît alors plus qu'une seule silhouette car les lumières éclairent en alternance chaque corps : la silhouette unique est maintenue mais varie légèrement selon la morphologie éclairée dans une brève oscillation qui en floute pour un temps les contours du corps projeté. Les corps immobiles des danseurs se superposent dans l'image elle-même immobile.

Après un temps où l'image de la silhouette oscillante a le temps de s'installer, la danseuse à cour se penche subitement en avant, plie le genou droit en-dehors et place sa main gauche sur sa hanche. De l'autre côté à jardin, l'homme plie le genou droit pied en demi-pointe et place sa main droite sur sa hanche, son bras gauche tendu légèrement écarté du corps. Au centre, le danseur sort un peu sa hanche et sa main droites, tandis que sa main gauche est posée sur sa hanche, coude assez près du corps. La danseuse au centre-cour garde sa pose initiale et écarte simplement les coudes légèrement arrondis le long du corps. Cette transformation a pour conséquence de modifier la silhouette composée des corps projetés en alternance : les danseurs

figés sont éclairés dans un ordre allant de jardin à cour, et l'image unique projetée se met à danser.

Nouvelles poses : après l'installation de la première danse de l'ombre, un à un les danseurs changent de pose. Le danseur à jardin oriente légèrement son bassin vers sa droite, coude droit plié poing serré, main gauche sur la hanche. À côté de lui, le danseur au centre-jardin met tout son poids sur sa jambe gauche tendue, tandis que la droite, sur demi-pointe, est ouverte par le genou plié vers cour, et il réunit ses deux mains en "V" reliées par les poignets au-dessus du genou droit. Au centre-cour, la danseuse sort légèrement sa hanche gauche et a un peu plus écarté l'arrondi de ses coudes. À cour, poids sur la jambe gauche, la danseuse a la jambe droite légèrement décollée du sol comme en train de marcher, les bras écartés (main gauche vers le ciel, main droite vers le sol). L'ombre danse de nouveau.

Nouvelles poses : le danseur au centre-jardin garde la même pose mais bascule sur son côté gauche, celui à jardin rapproche ses deux mains, la danseuse au centre-cour écarte les mains en petites ailes, la danseuse à cour bascule en arrière. L'image n'a pas le temps de s'installer que le danseur au centre-jardin bouge de nouveau, hanche droite sortie, buste entièrement tiré vers la gauche par le bras tendu. Son partenaire à jardin lève son index gauche vers le ciel, et la danseuse au centre-cour plie le genou gauche en-dedans sur demi-pointe. À jardin, le danseur place ses paumes vers le haut en geste perplexe, et son partenaire lui répond tête en avant, coudes levés à angle-droit, prêt pour la bagarre. La danseuse à cour, bien plus petite, fait de même. L'image projetée à plusieurs reprises propose cette fois-ci une alternance dialoguée : deux personnages se distinguent combinés par l'ombre de duos de danseurs (jardin-centre-cour ; centre-jardin-cour), l'un sanguin, l'autre pacifique.

Nouvelles poses : seuls les deux danseurs au centre changent. Le danseur plie le coude droit à angle droit, main levée, la danseuse déplace le poids de son corps sur la gauche et tend son bras gauche en l'air, poignet cassé. Celle à cour prend la même pose mais inverse avec le bras droit levé. Celui à jardin reprend la pose de son partenaire masculin, les bras plus écartés. Chacun peut changer de position de bras (inversion du bras levé, main derrière la tête,...) : c'est une danse festive de boîte de nuit pour l'ombre.

Nouvelles poses, la danse festive continue : le danseur à jardin écarte les bras en diagonale (main gauche haute, main droite basse), celui à centre-jardin a le bras gauche tendu vers le bas et le droit replié au-dessus de sa tête, la danseuse au centre-cour a les deux bras vers la gauche, tandis que celle à cour est presque de profil, hanche gauche sortie, pied droit en demi-pointe et bras en l'air.

Le danseur au centre-jardin tend son bras droit en l'air, et celui à jardin penche sa tête à gauche, ses bras en équerre et genou droit plié comme s'il faisait une danse du robot.

Nouvelles poses, qui amènent l'ombre vers "la fièvre du samedi soir" : la danseuse à cour garde les jambes dans la même position et joint ses mains comme si elle les faisait tourner au-dessus de sa tête. La danseuse à centre-cour est sur son profil droit, tête un peu en avant, pied gauche en demi-pointe comme sur le point de marcher, bras droit à la verticale, bras gauche derrière elle. Celui au centre-jardin est sur ses pieds parallèles, coudes pliés et mains sur la tête en oreilles de lapin, le dernier danseur à jardin a les fesses sorties, la tête en avant, genou gauche plié, jambe droite tendue, bras droit tendu vers le ciel jusqu'à l'index, main gauche sur la hanche. La danseuse à cour jette ses bras en arrière, la danseuse au centre-cour se remet de face, le danseur au centre-cour décale son poids sur sa jambe droite, paumes "poussant le plafond", le dernier inverse sa diagonale sur le côté gauche.

Les poses passent à un nouveau cycle : chaque danseur se repositionne à la verticale et tend le bras gauche. Aucun des danseurs n'a la même partition de poses : il y a six changements de poses, chaque danseur a une pose pour le bras droit, une autre pour le bras gauche. L'alternance par l'éclairage maintient l'ombre unique sur le mur, dont le geste devient celui d'une aiguille sur une pendule : le bras marque les heures. Bien que la silhouette collective soit toujours visible, c'est surtout le temps qui passe marqué par ces gestes de bras qui retient l'attention du public.

Au temps qui passe, succède une nouvelle pose : celle de la marche. Tous se mettent légèrement de profil, orientés vers cour. Le danseur à jardin a le pied droit sur pointe, poing gauche vers l'avant, main droite vers l'arrière, celui au centre-jardin a les bras à l'inverse, et le pied droit décollé du sol, la danseuse au centre-cour a reposé la demi-pointe au sol, bras dans la même position que son partenaire précédent, et celle à cour a les deux pieds au sol, bras gauche devant. La lumière s'accélère, l'ombre projetée, la tête légèrement en avant, avance d'un pas las.

Lui succède la pose de la chute dont la composition est assez théâtrale, faisant basculer le geste de l'ombre dans une forme de narration : le danseur à jardin est jambes écartées, genoux pliés, pieds en-dehors, bras gauche plié près de l'oreille et bras droit tendu, aux poings serrés. Son partenaire a aussi les jambes écartées, les bras sur sa gauche, coudes un peu pliés et doigts écartés, et sa tête légèrement penchée vers sa droite comme s'il recevait un objet ou un coup. La danseuse au centre-cour est sur son profil droit, mains en avant et bras tendus comme pour stopper quelque chose, bassin en avant et genoux pliés. La dernière danseuse est au sol, tête en arrière, appuyée sur ses coudes, genoux relevés.

La pose suivante est un nouveau coup porté, partant toujours du danseur à jardin, suivant la même logique de dominos : il a le pied droit en coup de pied, jambe tendue, les fesses légèrement en arrière. Les autres reçoivent : le danseur au centre-jardin conserve une pose similaire, genou gauche un peu plus plié en-dedans ; la danseuse au centre-cour plie davantage les genoux et rentre la tête dans les épaules arrondissant le dos ; la danseuse à cour, déjà au sol, est couchée sur son côté droit, jambe gauche levée et genou plié, bras gauche levé, paume de main en avant.

Le rapport de forces s'inverse : à la danseuse à cour de se remettre debout. Ses deux poings en avant sur sa gauche, elle a les jambes écartées et le dos légèrement voûté. Sa partenaire au centre-cour s'est tournée vers elle, bras tendus mains en avant en signe de stop, jambe droite en avant et genou plié. Au centre-cour, la danseuse est à demi au sol, main gauche en soutien par terre, bras droit tendu à la verticale et paume levée pour arrêter le coup, genou gauche au sol, genou droit plié à angle droit. Le dernier danseur est assis genou plié, penché sur sa gauche et appuyé sur sa main.

Le combat continue, sur le schéma d'un duo que l'ombre projetée décompose, présentant chaque combattant l'un après l'autre, jamais simultanément. Par conséquent, les quatre danseurs forment des binômes sans bouger de leurs places : les danseurs à chaque extrémité d'une part, les deux danseurs au centre d'autre part. À chaque fois, l'un est en garde, le deuxième porte le coup, selon une position des bras assez proche de la boxe thaï. Le premier binôme (danseur à jardin, danseuse à cour) est orienté vers la gauche, le deuxième (danseur centre-jardin, danseuse centre-cour) est vers la droite.

Succède à la boxe, avec les mêmes binômes, une alternance gracieux/grotesque : les deux danseurs du centre prennent une pose propre à la danse classique en miroir l'un de l'autre pour que l'ombre animée suggère une rotation sur place (corps vertical, un pied en pointe au genou, bras en quatrième position). Les danseurs à chaque extrémité sont tête en avant, buste tassé, coudes à angle droit et bras vers le bas, poings serrés, jambe droite levée, tendue en-dehors : l'ombre va tantôt replier ou tendre la jambe, rapprocher ou écarter du buste les poings, comme un petit pantin bougon.

Puis c'est un jeu d'équilibre que les poses présentent : à jardin, le danseur est pied gauche en l'air, bras pliés détachés du corps, au centre le danseur est tête en bas, mains au sol et jambe gauche tendue en l'air, la danseuse au centre a la jambe gauche décollée du sol vers l'arrière, et la dernière danseuse a la jambe droite levée en pied flexe et les bras en équerre, reprenant l'image d'un petit pantin. La lumière s'emballe : l'alternance de l'éclairage sur chaque danseur est maintenue, mais la

vitesse est telle que les silhouettes se mélangent, comme un personnage de cartoon qui court à toute vitesse, devenant une ombre floue.

Au ralenti, les quatre danseurs bougent enfin en même temps : ils s'orientent vers la droite tout en continuant de regarder l'écran. Bras droit levé, bras gauche baissé, jambe droite en avant, l'autre en arrière, ils glissent ensemble leurs bras vers jardin, entraînant le reste du corps. Le mouvement est fluide, l'ombre aussi, les corps se relâchent.

*

Créé à Helsinki en 2012 puis à Séoul la même année et présenté au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières en 2013, *Double exposure* est le fruit d'une collaboration entre les compagnies WHS et Sungsoo Ahn pick-up group, respectivement finlandaise et sud-coréenne.

Sungsoo Ahn se forme à la Juilliard School de New-York, où il constitue son premier groupe de danseurs dans les années 1990. À partir de 1998, il retourne en Corée du Sud où il refonde le Sungsoo Ahn pick-up group à Séoul, composé cette fois-ci de danseurs d'horizons très divers : les hommes sont issus du milieu de la musique pop accompagnant les chanteurs ; les femmes davantage reliées au milieu de la danse traditionnelle coréenne.[984] Cette pluralité de styles permet à Sungsoo Ahn de travailler son geste entre un mélange de ballet et ce qu'il nomme la « neutralisation du corps »[985], un état de présence immédiate du corps qui confère une grande disponibilité à l'interprète, permettant selon lui d'augmenter la vitesse et la précision de direction. De plus, « Ahn pense que le ballet concrétise le concept du Ying-Yang, lequel encourage un équilibre entre le corps et l'esprit, permettant au danseur de bouger de façon intuitive et libre »[986]. Son travail a notamment fait l'objet de la sélection « Focus Corée » du Théâtre National de Chaillot à Paris en juin 2016.[987]

WHS est une compagnie pluridisciplinaire basée à Helsinki, à la croisée du théâtre visuel, du cirque contemporain, de la magie ou encore du jonglage, et dirigée par Ville Walo (co-metteur en scène avec Sungsoo Ahn de *Double exposure*), Kalle Nio et Anne Jämsä. Leur esthétique est en perpétuelle évolution d'une création à l'autre, réinventant à chaque fois un dialogue entre les corps et les arts plastiques, situant le geste au centre de leurs préoccupations. La pratique du

---

[984] AHN, Sungsoo, page personnelle, [en ligne]. In *Site Linkedin*, [consulté le 25 février 2020]. Disponible sur : https://www.linkedin.com/in/sungsoo-ahn-2a21b630/?originalSubdomain=kr.
[985] *Idem*.
[986] *Idem*, je traduis.
[987] AHN, Sungsoo, (Sungsoo Ahn pick-up group), « Focus Corée », [en ligne]. In *Site Théâtre National de Chaillot*, France, [consulté le 30 mai 2016]. Disponible sur : https://www.paris-art.com/focus-coree-immixture/.

jonglage de Ville Walo crée une spécificité à WHS puisqu'elle en renouvelle les codes en incluant la marionnette dans le processus (qu'elle soit anthropomorphe, d'ombres, ou de matière comme les lambeaux de papier par exemple), avec pour point central la recherche des illusions par l'humour.[988]

Du jonglage au théâtre d'ombres aux poupées décapitées de silicone en passant par la danse contemporaine, *Double exposure* témoigne d'une rencontre intrigante entre six danseurs-jongleurs et six têtes de marionnettes ou des silhouettes en ombre sur une toile, et évoque en souterrain les ravages de la chirurgie esthétique et l'uniformisation des visages qui en découle. Si la rencontre des têtes décapitées et des corps des danseurs fera l'objet d'une étude ultérieure, concentrons-nous ici sur les projections d'ombres relevées précédemment, dissociant le danseur de son propre mouvement. Quel est ce geste dansé de l'ombre tandis que le corps est figé par la pose ?

Geste immobile et illusion de l'ombre : posture et imposture

ill. n°30, *Double Exposure*, WHS & Sungsoo Ahn Pick-up group, création 2012. © WHS, Ville Walo.

Le principe mis en scène par WHS et Sungsoo Ahn pick-up group reprend sommairement celui du théâtre d'ombres de manière ludique. À la suite de la description, relevons que le geste chorégraphique des danseurs est construit sur la base d'un enchaînement de poses : le corps est plus longtemps arrêté que pris dans un mouvement. En ricochet, l'ombre projetée danse grâce au déplacement de la lumière sur les danseurs dans des poses différentes. Entre présence et absence, le danseur est là, pourtant il ne danse pas : il tient la pose et respecte le cadrage nécessaire à la naissance de l'ombre. Le mouvement de l'ombre capte toute l'attention du

988 WHS, site official, [en ligne]. In *Site WHS*, Finlande, [consulté le 03 octobre 2013]. Disponible sur : http://w-h-s.fi/about/.

spectateur, pourtant il est insaisissable : c'est une ombre sur la toile, rien de plus. Ce qui fait présence n'est alors pas tant le corps en lui-même que le spectateur regarde peu (il faut faire un effort pour rédiger la description et rester concentré sur les corps), que l'ombre qui attire notre attention. Le corps est au service de l'ombre à animer, dans une posture choisie effaçant partiellement sa présence comme un geste de délégation et d'orientation du focus : dos tourné aux spectateurs.

Inhérente aux arts chorégraphiques, la posture désigne à la fois une attitude corporelle – généralement debout et la manière propre à chacun de maintenir cette station verticale –, et une attitude morale – notre jugement ou point de vue sur une situation – telles que se trouver dans une bonne ou une mauvaise posture par exemple.[989] À ce titre, la posture permet d'offrir à celui qui regarde et à celui qui s'observe (le danseur de *Double exposure* ne quitte jamais l'écran des yeux, observant le résultat de son ombre et réajustant sa pose) autant des données physiques relatives à un ordre biologique (celui des muscles gravitaires, du squelette, des habitudes du corps,…) que des sensibilités, des sentiments et des choix plus psychologiques, ayant un impact identifiable sur la modification de la tenue habituelle du corps. Plusieurs chercheurs[990] se sont penchés sur la perception de la posture tant par le danseur (du dedans) que par l'observateur (de l'extérieur). Dans la postface « Le geste et sa perception », Hubert Godard indique que la posture érigée « contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression »[991]. En miroir, l'imposture suggère par l'association latine de *in* (dans) et *ponere* (mettre)[992] la position-même du marionnettiste dans *Double exposure* et particulièrement cet extrait : le danseur se met *dans* l'ombre projetée, il s'efface et fait de son ombre le corps à regarder. Par le jeu du double-sens, l'imposture désignerait donc à la fois ce jeu de tromperie du marionnettiste (en montreur dissimulé initiateur de l'illusion), et un doute sur cette posture reconsidérée du danseur, détournée de sa trajectoire habituelle puisqu'il est tendu vers l'ombre à mettre en mouvement dans la complémentarité des autres danseurs : le danseur est *ex-centré* de la posture qui serait la sienne s'il ne prenait pas en compte l'ombre collective et son

[989] Voir MAUBERT, Oriane, « L'(im)posture du geste : quand la marionnette danse », in LAVENÈRE (de), Véronique (dir.), *L'Art de la marionnette, un art en mutation. Traditions, métissages, émergences*, coéd. Hémisphères et Maisonneuve et Larose, Paris, 2019, pp.211-230.
[990] Par exemple ROQUET, Christine, *Vu du geste*, chap.2 « De la corporéité au geste », « L'attitude posturale », *op. cit.*, pp.60-70.
[991] GODARD, Hubert, Postface « Le geste et sa perception », in GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XX*e *siècle*, *op. cit.*, p.236.
[992] LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire le Littré*, entrée « Imposteur », [en ligne]. In *Site Littré*, [consulté le 02 février 2018]. Disponible sur : https://www.littre.org/definition/imposteur.

résultat en mouvement. L'ombre de son corps immobile n'est plus tout à fait la sienne et devient une figure collective en mouvement.[993]

C'est donc la variation de la pose qui crée le mouvement de l'ombre : des quatre corps immobiles naît la projection d'une silhouette unique en mouvement. Toute individualité est anéantie : les danseurs sont dédiés à l'image unique qu'ils construisent ensemble, et ne regardent que vers cet objectif commun. En conséquence, le corps du danseur est redessiné puisque c'est la silhouette de l'ombre, et non plus le corps lui-même, qui paraît plus vivante : suivant la définition de la présence proposée à la lumière du travail de Josette Féral[994], danseur et ombre produisent des effets de présence.

Ce qui modèle l'ombre et manipule les corps n'est plus nécessairement le vivant (pourtant présent sur scène) mais la lumière elle-même : elle a pour fonction un détournement de réel. La projection de l'ombre devient dès lors un espace de création du geste et de divagation de l'esprit, un espace d'errance. Cristina Grazioli, dans ses recherches propres à la lumière, précise la réflexion sur cette composante des spectacles que nous oublions souvent puisqu'elle est insaisissable :

> La question de la lumière est directement liée à celle de la vision, du choix d'un angle du visible, du caché, du révélé ou suggéré, de l'évoqué et du dévoilé.[995]

Les expériences scéniques croisant la lumière, l'ombre et le corps sont à l'évidence peu nouvelles. Certaines comme en témoigne le projet collectif Nuovo Teatro made in Italy[996] avec par exemple la création de Pierangela Allegro *Scritto Dentro*[997], ou au Canada *Les Aveugles*[998] de Denis Marleau

---

[993] Il est intéressant de noter que, dans l'autre sens, Bob Wilson, en maître inconditionnel des effets lumineux, s'est posé la question de son rapport à la marionnette et son incidence dans le jeu d'acteur : GAUDÉ, Laurent, « Robert Wilson et la "super-marionnette" ou la dépossession consentie au comédien », in PASKA, Roman et BIRMANT, Julie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Le théâtre dédoublé », n°65-66, Bruxelles, novembre 2000, pp.62-63.

[994] FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body remix*, « Avant-propos », *op. cit.*, pp.7-10.

[995] GRAZIOLI, Cristina, « Souffles de lumière : animer les choses », in LAHMANI, Sylvie (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, coéd. Alternatives Théâtrales, Centre National des Arts du Cirque, Institut International de la Marionnette et THEMAA, Bruxelles, 2018, p.86.

[996] NUOVO TEATRO MADE IN ITALY dal 1963, site officiel, [en ligne]. In *Site Nuovo teatro*, Italie, [consulté le 13 mars 2018]. Disponible sur : https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/. Les travaux de ce groupe de recherches témoignent que dès les années 1960, avec *Illuminazione* de Mario Ricci par exemple en 1967, des artistes explorent les points de rencontre entre corps, mouvement et lumière. Plus on avance dans le temps, et notamment à partir des années 1980, plus on constate que l'exploration de la lumière et de la vidéo tend vers un travail de fragmentation du corps du danseur ou de l'acteur comme chez Giorgio Barberio Corsetti dans les années 1985-1987 avec *Prologo a diario segreto contraffatto* et *La camera astratta* par exemple. L'écran devient partenaire, le corps est exhibé de plus en plus pour sa mécanique, éclaté en morceaux. C'est la technique (ici la lumière) qui devient le « souffle » pour animer le corps, pour reprendre le titre de l'article précédemment cité. Voir PLASSARD, Didier, « Dioptrique des corps dans l'espace électronique : sur quelques mises en scène de Giorgio Barberio Corsetti », in PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les Écrans sur la scène*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1998, pp.149-170.

[997] ALLEGRO, Pierangela, et SAMBIN, Michele, *Scritto Dentro*, écriture scénique Pierangela Allegro à partir de *Written inside* de Fernando Marchiori, peinture numérique, vidéo et performance musicale Michele Sambin, créé au Bastione Impossible, Padoue, le 13 septembre 2013. La pièce fait notamment un usage de la *digital painting*.

interrogent les limites du corps et de l'espace, mettant en déroute la perception du spectateur et ses certitudes par la lumière et l'ombre. Dans cette perspective, la lumière n'est plus un outil mais bien un agent : c'est elle qui conduit le processus de manipulation, comme par l'intermédiaire de fils ou de contrôles invisibles, éclairant ou non, animant ou non, chaque danseur qui se met alors en mouvement pour changer de pose. En ce sens, la lumière construit le geste chorégraphique, anime la figure et façonne le corps unique projeté. Le danseur n'est plus maître de sa propre posture : elle est dédiée au jeu avec la projection et devient une toile de fond où tout le geste dansé est concentré.

L'ombre de soi-même : la mort qui danse

L'ombre projetée qui danse à partir des poses des quatre danseurs immobilisés manifeste une construction de l'invisible : elle matérialise ce qui n'est pas (l'ombre est une présence insaisissable), tout en dématérialisant ce qui est (le corps, que l'on ne regarde presque plus). Le geste chorégraphique, pourtant inexistant au sens strict puisque les danseurs sont arrêtés, et construit par la lumière, attire toute l'attention du spectateur. Étudier cet usage particulier de la lumière qui constitue un effet de présence dansant chez WHS et Sungsoo Ahn pick-up group rappelle toute une mythologie des lumières et du mouvement, manifestant autant les ancêtres que des projections mentales de la caverne platonicienne aux danses macabres. Ces ombres dansantes sous des lumières vacillantes produisent des effets qui déroutent, déstabilisent par leur fugacité, effraient par l'obscurité plurielle de notre civilisation ainsi révélée. Éclairer rend visible et amène la connaissance du corps, des objets, de l'espace. Éclairer dissimule tout autant et rend mystérieux ce qui n'est plus vu ou ce qui ne le sera jamais.

Sous le caractère ludique des ombres de *Double exposure* se niche donc une projection mentale de nos angoisses : dans les ombres se trouvent les morts qui se mettent en mouvement. Comme le rappelle Olivier Vallet : « dès l'origine, les images générées par les ombres sont des reflets plus ou moins fallacieux, bien éloignés d'une réalité inaccessible par nature »[999]. Les ombres nous révèlent ce qui n'est pas, détournent ce qui paraît être, et demeurent du côté de l'étrange, du non-saisissable, cette mort pourtant incontournable et toujours aussi incompréhensible : le geste

---

[998] MARLEAU, Denis, *Les Aveugles*, texte Maurice Maeterlinck, conception et réalisation Denis Marleau, collaboration artistique Stéphanie Jasmin, réalisation vidéo Pierre Laniel, montage vidéo Michel Pétrin, son Nancy Tobin, masques Pierre Laniel et Claude Rodrigue, créé au Musée d'art contemporain de Montréal, le 28 février 2002. Seulement deux interprètes (Céline Bonnier et Paul Savoie) pour les douze aveugles de Maeterlinck : Denis Marleau projette les têtes en jeu de ses comédiens sur douze masques moulés de leur propre visage, suspendus dans les airs. Les figures nébuleuses de Maeterlinck se démultiplient et se floutent d'autant plus, devenant allégories dématérialisées de tous les hommes, toutes les femmes, les ombres et reflets chers à Maeterlinck. Voir *Alternatives* théâtrales, « Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau », n°73-74, Bruxelles, juillet 2002, 112p.

[999] VALLET, Olivier, « Ombre et lumière. Histoire des techniques, évolution conjointe des usages de la lumière et de l'image projetée », in LAHMANI, Sylvie (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, *op. cit.*, p.96.

chorégraphique de WHS et Sungsoo Ahn pick-up group n'existe pas, pourtant il nous hypnotise. L'ombre devient vive, chargée de cette ambigüité ancestrale.

Avec ces projections d'ombres, *Double exposure* nous rejoue la scène des spectres, avec toutes ses fantasmagories, trucages, jeux d'apparition et de disparition que l'on trouvait dès le XIXe siècle avec le *Pepper's Ghost* de 1862[1000] par exemple la lanterne magique ou les fantasmagories de Robertson. Kantor souligne :

> En dehors des objets utilitaires, peuvent également former un contraste avec la réalité illusoire : des hommes, par exemple des machinistes, ou des personnes quelconques, indifférentes, passant dans des buts inconnus, de la même façon que, dans le rêve, existent des personnages *étrangers*, qui n'ont aucun rapport avec les événements, qui passent dans les arrière-plans du rêve, avec un sourire muet à la signification inconnue.[1001]

Dans *Double exposure*, c'est un processus de décentrement qui reconditionne le geste par l'animation de l'ombre : il procède par une exportation du geste au-delà du corps, le geste ne sert alors plus à l'incarnation du corps, il s'*ex-centre* dans l'ombre, inversant les rapports matière/corps vivant.

C'est finalement une danse macabre[1002] qui s'ouvre au spectateur, l'ombre manifestant la finitude du danseur, ce squelette que l'on connaît bien dans les motifs iconographiques du Moyen-âge qui fait danser plusieurs personnages. Si *Double exposure* fait danser l'ombre, les danseurs sont saisis par elle comme sous l'œil de Méduse : ils ne la quittent jamais des yeux, hypnotisés par sa danse de mort dans une farandole immobile. L'ombre, la marionnette et le squelette ont en commun de reconsidérer d'un point de vue kinesthésique le rapport au poids, comparativement à l'être humain dont ils sont le reflet : à la verticalité du vivant se dérobe la densité et, dans le cadre de *Double exposure*, le volume puisque l'ombre est une trace de corps, en aplat. En termes de qualité et de tonus du mouvement également, l'ombre des quatre danseurs décale de la perception humaine. Si, de prime abord, nous apprécions le trucage ludique qui compose une silhouette à partir de trois corps, nous relevons très vite la bizarrerie du geste parfois peu fluide, et surtout le tremblement : pourtant éclairée au projecteur, la superposition des ombres des danseurs crée une silhouette au tracé partiellement flouté, comme éclairé à la bougie, une image de fantôme. Galvanisée par le groupe, l'ombre a une tonicité gestuelle constante, comme inépuisable, participant à la création d'un effet d'étrangeté. Elle triomphe de tous les épuisements, tous les

---

[1000] PEPPER, John, Henry, *The Haunted Man or the Ghost's Bargain*, texte Charles Dickens, créé à Londres, le 24 décembre 1862. Connue du monde de l'illusion, le pepper's ghost est une illusion d'optique à partir d'une plaque semi-réfléchissante et d'éclairages, faisant apparaître ou disparaître la figure.

[1001] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, chap. « Le théâtre indépendant (1942-1944) », *op. cit.*, p.36.

[1002] Voir sur ce point notamment PALAZZOLO, Claudia, « Danser (avec) la mort. Marionnettes macabres sur la scène chorégraphique », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, éd. Artois Presses Université, Arras, 2016, pp.45-55.

coups de poings, toutes les batailles, toutes les fêtes. Elle en vient à posséder les quatre danseurs qui la composent : alors qu'elle s'amuse, ils doivent tenir la pose ou suivre son rythme.

Le processus habituel de la manipulation marionnettique par l'ombre est alors inversé : le marionnettiste d'ombres, d'ordinaire derrière, est devant. Pour autant, son corps n'est pas une priorité à voir bien qu'il soit en avant-scène, plutôt plongé dans une « absence, abstraction de soi »[1003] : son ombre est une « absence de profondeur »[1004] qui absorbe tout, qui dilue la matière et la densité du corps, c'est aussi « l'absence de l'humain »[1005] comme si finalement c'était l'ombre qui manipulait. Si le danseur n'est que l'ombre de lui-même, « comment y croire, comment croire en lui »[1006] ? Par la simplicité absolue du processus de l'ombre projetée, le corps est défait de sa présence. Il est cette « toile tridimensionnelle »[1007] dont parlait Michal Kobialka, à la fois là et à la fois déjà parti, déjà la trace de ce qu'il restera de lui sur le mur : un souvenir, une ombre, un mouvement.

Le geste kaléidoscopique dans *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey

Le corps sculpté n'ignore pas le mouvement. Lorsqu'Hegel pose le problème de la représentation des attitudes dans la sculpture, il souligne qu'il s'agit de les représenter en tant que gestes.[1008] *Des gestes qui figurent la préparation ou le commencement du mouvement, ou bien sa cessation et le retour à l'état de repos. Un mouvement certes arrêté,*

1003 FILIBERTI, Irène, « Entretien avec Daniel Larrieu », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, coéd. Institut International de la Marionnette et Alternatives Théâtrales, Charleville-Mézières, 2003, p.27.

1004 NADJ, Josef, et PLASSARD, Didier, *Conférence Josef Nadj, le temps des témoins*, dans le cadre des *30 ans de l'Institut International de la Marionnette (1981-2011)*, *op. cit.*

1005 *Idem.*

1006 *Idem.*

1007 « Kantor a indiqué dans l'un de ses essais qu'il considérait la mémoire comme un élément essentiel dans le processus de création du Moi. […] Le miroir me permet de me voir, c'est-à-dire que j'ai une réalité extérieure, mon corps, qui me sépare des autres réalités, et que j'existe dans cet espace "réel". En même temps s'accomplit un autre processus, dit processus de transfert. L'image montre ce qui est réel en face du miroir. Elle existe sur la surface du miroir, en un lieu accessible uniquement à ma vue et à mon esprit. Toutefois, comme mon point de vue détermine ce qu'est la réalité, j'admets que ce que je vois à distance est le "fantôme" de moi-même, vivant dans un espace imaginaire. » et « Les acteurs étaient mis en action, corrigés ou "effacés" par Kantor, le Moi face au miroir. Il rendait l'invisible visible en projetant l'Autre sur la surface de la toile tridimensionnelle [la scène, je souligne]. Ce que nous voyions […] était la décomposition et la recomposition des rôles de la vie en fonction des lois de cet espace nouvellement créé. » KOBIALKA, Michal, « La mémoire de Tadeusz Kantor : création dans l'espace virtuel », in BANU, Georges (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, coll. « Actes Sud-Papiers », éd. Actes Sud, Arles, 1990, p.78 et p.87.

1008 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique des arts plastiques – extraits*, présentation et annotation Bernard Teyssèdre, coll. « Savoirs Lettres », éd. Hermann, Paris, (1835) 1993, pp.168-169.

mais qui prépare, annonce le mouvement à venir ou qui se souvient du mouvement précédent, dont il marque la fin.[1009]

Dans la troisième version de *Showroomdummies* présentée en 2013 se trouve un passage qui attire mon attention probablement car il pousse au maximum la recherche d'un vocabulaire gestuel propre à la marionnettisation du corps : lors d'un solo, une danseuse, vêtue d'une robe courte et d'une perruque longue noires, à la peau et aux collants blancs, exécute une danse saccadée au centre de la scène. Comme une démultiplication d'elle-même tant la ressemblance est troublante, en fond de scène se trouvent tous les mannequins de *Showroomdummies*, silhouettes alignées, assises, debout, écroulées sur des chaises. Ils sont inertes, tandis que la danseuse perd le contrôle de son corps qui déraille, inversant le processus de marionnettisation.

Si « le mouvement est la transition d'une attitude à une autre »[1010] selon la formule de Rodin, en observant cette danse mécanique, le spectateur prend conscience que le solo de la danseuse reprend en réalité les poses des mannequins en fond de scène. Ou est-ce l'inverse : les mannequins la guident, étape par étape, de pose en pose, anéantissant la certitude de la direction du geste. Comme un kaléidoscope, ou un déploiement du geste comme le reflet d'un miroir dans le miroir, les mannequins construisent des arrêts sur image du geste de la danseuse, fragmentant l'ensemble et déconstruisant sa cohérence chorégraphique. On peut alors parler d'un corps évidé, dans le sens où il s'agit de fonder le geste chorégraphique sur la façon dont l'opacité plastique des mannequins en fond de scène vient contaminer le corps de la danseuse. Le corps vivant est réduit à son aspect purement plastique et esthétisé, devenant « tout en extériorité, […] objet d'étude et de regard, citation des médias cinématographiques »[1011], une idée graphique de représentation du corps en surface par l'image. Le mannequin, par son omniprésence immobile en fond de scène, atteint alors durablement la danseuse jusque dans sa chair, ses accents[1012]. Le corps dansé et le stéréotype souvent répandu qui l'accompagne (un corps athlétique, souple, esthétique) sont déconstruits par l'envahissement du geste mécanique qui part du mannequin immobile en plastique pour venir s'infiltrer dans les articulations de la danseuse.

Par ce geste kaléidoscopique, *Showroomdummies* est en écho dans mon analyse à l'extrait des ombres de *Double exposure* étudié précédemment où le corps du danseur devient une présence troublée par un processus de démultiplication. Là où WHS et Sungsoo Ahn pick-up group ont utilisé des ombres animées par des corps vivants immobiles, Gisèle Vienne et Étienne Bideau-

[1009] BORIE, Monique, *Corps de pierre, corps de chair. Sculpture et théâtre*, chap. « Corps sculpté et corps danseur », *op. cit.*, p.61.
[1010] RODIN, Auguste, *L'Art*, coll. « Les Cahiers rouges », éd. Grasset, Paris, (1911) 2012, p.47.
[1011] GARRÉ NICOARĂ, Marie et POSTEL, Julie (dir.), *Corps béants, corps morcelés*, *op. cit.*, p.17.
[1012] LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, chap. « Les outils », *op. cit.*, pp.170-175.

Rey créent ces mannequins en fond de scène arrêtés dans des poses, des répliques schématiques de la danseuse principale, conduisant à des effets de présence[1013].

Les mannequins de Gisèle Vienne ne sont donc pas que des éléments scénographiques, mais des partenaires de la danseuse ayant un pouvoir modificateur sur son corps et son interprétation. Didier Plassard parle de « gémellités angoissantes[1014] » où la souplesse de l'humain vient se confronter à la rigidité froide du mannequin. La matière plastique inerte face au mouvement chorégraphique jette un trouble dans l'esprit du spectateur sur ses capacités de distinction entre l'objet et l'humain. Comment la présence du kaléidoscope de mannequins inverse-t-elle le processus pour animer la danseuse en mouvement ? Il s'agira tout d'abord de se pencher sur la définition de ce kaléidoscope de mannequins, pour ensuite envisager un jeu d'interférence avec la danseuse, engendrant des chutes à répétition dans le geste et une hallucination possible pour le spectateur.

Du kaléidoscope des mannequins à la danseuse

Pour définir ce geste kaléidoscopique, je m'appuie sur la philosophie d'Henri Bergson :

> Chacun de nos actes vise une certaine insertion de notre volonté dans la réalité. C'est, entre notre corps et les autres corps, un arrangement comparable à celui des morceaux de verre qui composent une figure kaléidoscopique. Notre activité va d'un arrangement à un réarrangement, imprimant chaque fois au kaléidoscope, sans doute, une nouvelle secousse, mais ne s'intéressant pas à la secousse et ne voyant que la nouvelle figure. La connaissance qu'elle se donne de l'opération de la nature doit donc être exactement symétrique de l'intérêt qu'elle prend à sa propre opération.[1015]

La lecture de Bergson du geste kaléidoscopique est cinématographique, décrivant à la fois une fragmentation et une composition de la connaissance. Chez Gisèle Vienne, c'est parce que l'image (de la danseuse en ricochet des mannequins) est arrêtée que nous comprenons que chaque élément permet la construction du mouvement de la danseuse au centre de la scène. Son geste est éclaté, comme saisi par l'objectif de l'appareil photo, fragmentant sa condition en autant d'images arrêtées d'elle-même, découpant par petites tranches son être. On est face à un paradoxe entre le caractère utilitaire du corps féminin pour la mode, et le moyen expressif et de renouvellement des codes que le *voguing* a pu impulser pour la danse. Par la pose, le rapport au temps se fige : l'image arrêtée est celle d'une éternelle jeunesse sexualisée à jamais immortalisée. Or, cette fragmentation du corps d'abord bizarre, devient un langage auquel le public s'est accoutumé dans la mode : des

---

[1013] FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body remix*, « Avant-propos », *op. cit.*

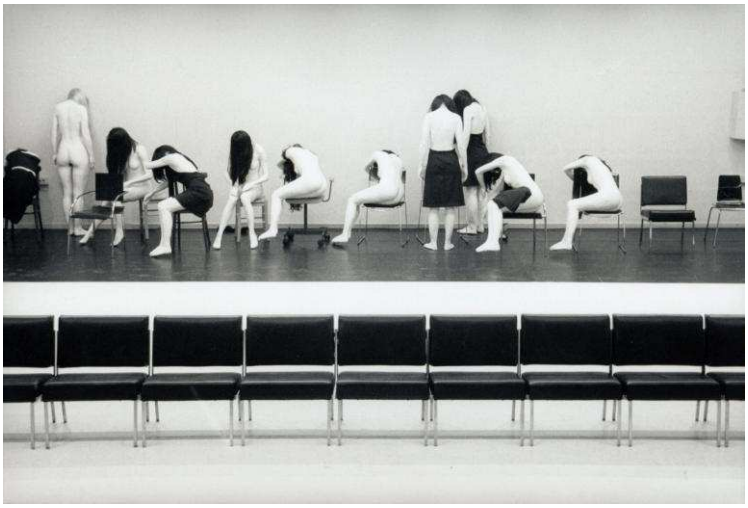
[1014] PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, hyperréalistes », in ERULI, Brunella, *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Le point critique », n°17, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, décembre 2010, pp.30-40, [en ligne]. In *Site Academia*, France, [consulté le 19 mars 2021. Disponible sur : https://www.academia.edu/29746391/_Marionnettes_r%C3%A9alistes_marionnettes_hyperr%C3%A9alistes_pour_une_mutation_du_regard_Puck_n_17_L_Entretemps_2010?email_work_card=view-paper.

[1015] BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvement*, éd. Presses universitaires de France, Paris, (1934) 2008, p.328.

morceaux de corps, statiques, arrêtés par la photo, peu dynamisés par le défilé,... Par son kaléidoscope de mannequins, *Showroomdummies* reprend cette idée et ralentit notre perception du geste dansé sur le plateau par l'image de fond : non plus absorbé par la virtuosité de la danse mécanique, notre regard se pose sur les mannequins arrêtés, notre esprit dévie de sa position et réinterroge ce corps manipulé, marionnettisé, tétanisé dans sa plasticité. Comme Bergson le suggère, le kaléidoscope permet de réajuster progressivement notre connaissance de ce que nous observons et d'en interroger la teneur : quel est finalement ce corps féminin ainsi malmené ?

Chez Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, chaque fragment fait réfléchir les autres, démultipliant les corps à l'infini. Les mannequins font office de miroirs reflétant une image déformée du corps de la femme, elle-même prise dans un mouvement mécanique qui s'emballe.

Par ailleurs, le kaléidoscope est aussi un objet ludique, un jouet[1016]. Le geste kaléidoscopique de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey qui découle de cette image est donc d'abord investi par notre plaisir de la reconnaissance : constater que la danseuse imite les mannequins ou que ceux-ci sont "des petits bouts de sa danse" est jouissif pour le spectateur. Envisager les mannequins en fond de scène comme un kaléidoscope nous détourne alors de la voie interprétative souvent faite aux mannequins des premiers spectacles de Gisèle Vienne penchant pour la passivité[1017] : au contraire, le kaléidoscope des poses nous met sur le chemin de la participation intense, comme un miroir dans le miroir, de ces mannequins pour activer le geste de la danseuse au premier plan et jeter une hypnose ludique sur nos perceptions de spectateurs. Nous sommes troublés par l'animation de celle qu'on croyait être une statue comme les autres.



ill. n°31, *Showroomdummies*, Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, création 2001. © Mathilde Darel.

[1016] DIDI-HUBERMAN, Georges, « Connaissance par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *Études photographiques*, 7 mars 2000, [en ligne]. In *Site Journals Open Edition*, [consulté le 16 octobre 2020]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/204.
[1017] VOUILLOUX, Bernard, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, chap. « Figures », *op. cit.*, p.82.

Du geste figé au geste saccadé : un « effet d'interférence et de contamination »[1018]

> Le corps dansant n'exprime aucune intériorité, c'est lui tout en surface qui est intériorité. Il en est de même pour le mannequin. Tous deux sont délivrés de psychologie et se tournent ainsi vers la figure ; la figure, image de l'intériorité, invite à une forme chorégraphique où corps et poupée peuvent se côtoyer.[1019]

Le titre de la pièce *Showroomdummies* reprend en citation la chanson de Kraftwerk[1020], pionniers de la musique électronique et explique en partie la qualité de geste choisie pour ce spectacle, comme le précise Gisèle Vienne :

> Ils vont faire leurs concerts avec des mannequins très robotisés, ou bien se mettent eux-mêmes à bouger comme des robots. Or, on trouve beaucoup dans la culture de la musique électronique (jusqu'à Björk) ces extensions du corps ou la présence de corps robotisés ou de corps qui vont danser comme des robots. Donc des danses d'une manière plutôt drôle, je dirais ! C'est une manière plutôt ludique ou naïve de bouger, et cette naïveté n'est pas bête, on joue vraiment à danser comme des robots.[1021]

Comme par un effet de contamination, le corps vivant de *Showroomdummies* voit ses gestes atteints jusque dans ses fonctionnements par ces corps inanimés en fond de plateau. En considérant le corps marionnettique comme un écran de projection, dans la logique du spectacle celui-ci renvoie à la danseuse sa propre mécanique et ses dysfonctionnements possibles. La présence de la danseuse est déconstruite au profit de la reconstruction d'un effet de présence, un "rendu pantin". Par une chorégraphie inspirée du *voguing*, Gisèle Vienne s'écarte durablement de l'état de grâce du danseur dont parlait Heinrich von Kleist[1022], pour faire sombrer le corps du côté de sa mécanique, exhibant dès lors la normalisation qu'il subit durablement et qui l'anime en profondeur. Dans cet *habitus* dont parle Bourdieu[1023] – cet ensemble des pratiques et représentations incorporées par un individu, ces dispositions qui génèrent des choix produits par la socialisation de classe –, c'est l'histoire intérieure du corps qui, dans cette pièce, est véhiculée par l'exposition de ce corps modélisé, aux comportements soumis aux normes esthétiques de la pop culture. Gisèle Vienne passe de « l'inertie au désordre »[1024], où le dérèglement mécanique des corps transgresse les paradigmes culturels. Comment fonctionne ce jeu de contamination et d'interférence dans l'extrait ?

*

Ce geste chorégraphique de la danseuse, ressenti comme mécanique, part des genoux. Le spectateur a clairement le sentiment que celui-ci lâche, comme si un fil avait été coupé (venu du

---

[1018] SERMON, Julie, « Les fantasmes marionnettiques de Gisèle Vienne », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, *op. cit.*, p.58.
[1019] VIENNE, Gisèle, site officiel de Gisèle Vienne, *op. cit.*
[1020] KRAFTWERK, *Showroom Dummies*, 6min16, 1977.
[1021] Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.161.
[1022] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*
[1023] BOURDIEU, Pierre, « La domination masculine », *op. cit.*
[1024] VIENNE, Gisèle, site officiel de Gisèle Vienne, *op. cit.*

ciel du théâtre), de l'articulation qui tenait le corps en équilibre et stabilisait la station debout. Ce geste procède comme un refrain qui structure le solo, un rendez-vous répété à plusieurs moments entre le spectateur et la danseuse afin de focaliser notre attention sur l'articulaire du corps. La danseuse marche, passe sa main dans ses cheveux – un geste chargé d'une certaine sensualité renforçant la fluidité de la marche et la présence charnelle de la danseuse –, puis s'arrête au centre de la scène dans une diagonale vers l'avant-cour.

Elle effectue la suite des gestes sur un plan sagittal, les deux pieds ne décollant pas du sol : très vite, le genou droit plie brutalement, entraînant la hanche droite vers l'avant dans un mouvement de rebond, puis se tend de nouveau. Immédiatement, le genou gauche se plie avec la même brutalité, se retend et l'ensemble du buste bascule en avant. La danseuse est tête en bas, jambes tendues. Avec la même rapidité furtive – qui donne le sentiment d'un mouvement subi par la danseuse, très mécanique et involontaire, indépendant de ses désirs alors qu'elle est impassible, comme absente de ce geste –, le buste de la danseuse se redresse pour la faire arriver en position accroupie. Un temps suspendu, le corps de la danseuse tombe, raide, sur le côté gauche dans un alignement pétrifié du corps, le regard fixe, les membres comme gelés. À partir de cet instant, la danse évolue sur un plan frontal, la danseuse étant allongée sur le côté.

*

Dans cet enchaînement-refrain, le corps reste sur un plan sagittal : l'absence de mouvements rotatifs crée immédiatement dans l'imaginaire collectif un sentiment de raideur, renvoyant au corps d'un pantin dont les rouages sont actionnés par des clous ou des vis et où, bien souvent, la rotation est impossible, ne permettant que des mouvements de pliés/tendus vers l'avant ou l'arrière. Désorganisé, le geste est raide et crée un effet d'étrangeté puisque le corps n'apparaît pas fluide et ne semble plus constituer une seule et même unité cohérente, mais plutôt un collage d'articulations autonomes les unes des autres, aux conséquences brutales.

Un parallèle semble judicieux entre l'analyse de cet enchaînement de gestes et la pensée du biologiste Georges Canguilhem qui, reprise par Michel Bernard[1025], entend proposer une distinction entre l'organisme et la machine : l'organisme (vivant) est envisagé comme un ensemble complémentaire de lui-même, capable de se régénérer, de se réguler, de se reconstruire,… tandis que la machine (non-vivante) serait un assemblage de servomécanismes affiliés chacun à une tâche et nécessitant l'intervention voire le soin constant de l'humain. À cet endroit, la mécanique du corps dans la chorégraphie proposée par Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey est telle que, justement, le processus est inversé : si les mannequins en fond de scène

[1025] BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap.1 « La corporéité dansante », *op. cit.*, p.34.

restent impassibles, le dérèglement non-maîtrisé du geste de la danseuse apparaît comme mécanique, dysfonctionnel et nécessitant l'intervention d'un machiniste éclairé pour résoudre le problème. L'impassibilité de la danseuse indique, sinon une soumission en écho à la référence-souche de *La Vénus à la fourrure*[1026], du moins une résignation à ce dérèglement et sous-entend que la mécanique du geste aurait été jusqu'à atteindre et enfermer l'esprit lui-même. Le geste marionnettise la danseuse dans le sens où le spectateur a l'impression d'avoir affaire à un pantin dont les fils se casseraient les uns après les autres, voire un automate (avec donc, à la différence de la marionnette, une relative autonomie liée à sa programmation machinique) dont le système serait en train de se casser. Dès lors, le corps qui est censé être l'organisme dont parle Canguilhem devient la machine de la représentation. Les mannequins en fond de scène demeurent impassibles et envoient alors soit une impression de maîtrise de leur condition (ils pourraient prendre le pouvoir d'un moment à l'autre), soit un état de moteur désactivé qui attendrait que qu'un manipulateur extérieur presse son bouton "ON" pour agir. Les rôles sont inversés et, pour le corps comme pour les mannequins, le vivant a quitté la scène.

Chutes à répétitions

L'image du fil invisible qui casse au niveau du genou engendre par ce mouvement de relâché une sensation de chute. Si ce geste est récurrent, il y a dans la composition chorégraphique une irrégularité dans le retour à cette action, produisant presque à chaque fois une relative surprise qui maintient le spectateur en alerte. Le suspense est d'autant plus présent qu'on ne sait pas jusqu'où va conduire cette amorce de chute…

En ce sens, chuter est une marque de fragilité, de brisure : celui qui s'écroule est celui qui ne se tient plus (une fatigue tant physique que psychologique). Chuter est aussi un abandon à la gravité. La qualité de celui-ci dans *Showroomdummies* colore le mouvement de cette séquence en une dissolution[1027] de la danseuse dans l'espace scénique[1028], quelque part entre la matérialité du sol et

---

[1026] SACHER-MASOCH (von), Leopold, *La Vénus à la fourrure*, *op. cit.*

[1027] J'emprunte ce terme à Hubert Godard pour qui il y a deux types de regards qui peuvent participer à une dissolution du corps : un regard « objectif » et un regard « subjectif. […] il y a beaucoup de supports dans la recherche en neurophysiologie qui expliquent bien ces deux formes de regards […]. On pourrait qualifier le premier de regard sous-cortical. C'est un regard à travers lequel une personne se fonde au contexte général. Alors, ce regard-là, il n'est pas interprété, il n'est pas chargé de sens. […] il y a une sensorialité qui circule sans qu'elle ne soit nécessairement consciente et interprétée. […] [C'est] un regard qui est un au-delà du regard objectif, qui est géographique ou spatial. […] Et […] [il y a] le regard objectif, cortical, associatif, le regard objectivant qui est associé au langage et autres. » ROLNIK, Suely, entretien avec GODARD, Hubert, « Le regard aveugle », in ROLNIK, Suely, SCOVINO, Felipe et PEDROSA, Mário (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement : nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, catalogue d'exposition, coéd. Musées des Beaux-arts de Nantes et les Presses du réel, Nantes, 2005, p.73.

[1028] Cette idée renvoie à ce que Merleau-Ponty appelle « la chair du monde », étendant le mode d'être charnel à l'ensemble du monde, au-delà du corps, d'une chair ontique, délimitée, à une chair ontologique. Dans cette perspective, le *moi* peut apparaître comme étranger à soi-même, rejoignant la corporéité précisée par Michel Bernard

la matérialité des mannequins : son geste se fait mécanique et son regard s'absente, modelant la chair en dialogue avec la matière dominante des mannequins. Ainsi, ce rappel de la gravité par la chute est tout autant envisagé comme une contrainte impérieuse d'un marionnettiste invisible, qu'une volonté d'abandon de soi dans l'espace et le sol, en dialogue avec sa propre matérialité. Le geste de cette séquence est donc un paradoxe : l'abandon et la contrainte mettent tous deux en mouvement, la danseuse est à la fois la marionnette et la marionnettiste de son geste de chute.

Cette chute renouvelée est effectuée sur la base d'un regard « affecté par la présence »[1029], ce « regard aveugle »[1030] dont parle Hubert Godard, qui sait sans nécessairement voir : la danseuse ne voit pas les mannequins qui sont présents dans son dos, pourtant elle est affectée en profondeur par leur présence plastique qui provoque des effondrements dans son corps. Le micro-monde du plateau lui apparaît tel qu'il est, chargé de ces mannequins qui l'affectent : elle prend en compte et imite leur immobilité, et leur mouvement suggéré et fragmenté de mannequin en mannequin. Ces chutes sont donc un ensemble de gestes « cosmodéliques »[1031] au sens entendu par Jérémy Damian à propos de la question de l'attention : « des gestes attentionnels qui convoquent, instaurent ou composent, temporairement, fragilement, des cosmos habitables »[1032]. Le geste de la chute dans cet extrait de *Showroomdummies* redistribue les cartes, invite le spectateur en un aller-retour entre le fond et le devant de la scène, et interroge cette invasion plasticiste dans la biologie mécanique du corps vivant.

Alors que la perception est un long apprentissage dans la connaissance du monde et des objets, ce regard aveugle établit entre la danseuse et les mannequins un geste qui se réinvente : la chute est un acte d'abandon qui engendre la surprise, ré-active la créativité, « une plongée interne qui permet de remettre en route l'imaginaire »[1033]. La marionnette – en l'occurrence ici le mannequin – déjoue le filtre habituel de la danseuse, modifie son regard sur le monde et sur son propre geste pour « refaire une plongée dans un regard subjectif où il y a une perte des notions gravitaires et autres, permettant de rejoindre un regard peut-être plus premier ou, moins entaché du langage »[1034]. Le mannequin met en crise le geste pour recentrer la danseuse sur l'articulaire de son corps et ses effondrements à venir, loin d'un geste virtuose : cette coprésence mannequin/corps

où le corps agit sur l'espace autour autant que l'espace autour agit sur lui. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, coll. « Tel », éd. Gallimard, Paris, (1964) 1993, 360p. ; et BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*

[1029] ROLNIK, Suely, entretien avec GODARD, Hubert, « Le regard aveugle », in ROLNIK, Suely, SCOVINO, Felipe et PEDROSA, Mário (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement : nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, *op. cit.*, p.74.

[1030] *Ibid.*, pp.74-78.

[1031] DAMIAN, Jérémy, « Cosmodélie – scènes de l'attention », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », n°4, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2020, pp.6-26.

[1032] *Ibid.*, p.7.

[1033] ROLNIK, Suely, entretien avec GODARD, Hubert, « Le regard aveugle », *ibid.*, p.75.

[1034] *Idem.*

permet à la danseuse d'aller vers l'autre, un terrain inconnu (le corps-plastique) dans lequel se fondre pour comprendre son propre geste. Comme une transe.

*

Après cette étude du refrain gestuel du corps qui lâche, penchons-nous sur le début du passage et ses spécificités.

La danseuse, lâchée par son partenaire qui s'en va vers jardin, retombe en position assise face public sur l'un des deux bancs de sièges en cuir. Jambes et pieds parallèles, genoux pliés, elle est assise. Dès son contact avec le siège, le lâché provoque immédiatement un rebond qui soulève très légèrement le corps. Le buste, restant droit et vertical, est entraîné vers l'avant, décollant les fesses du siège pour mettre le corps en position accroupie. La danseuse quitte alors le plan sagittal pour basculer, par un mouvement de rotation des pieds, sur un plan transversal et chute sur le côté, haut du crâne vers le public, pieds vers le fond de scène, en position fœtale.

*

L'absence d'intervention des bras pour se retenir ou ralentir la chute (ils suivent simplement le reste du corps mollement, sans action propre) prolonge l'idée d'un corps dysfonctionnel, non-habité par une volonté qui tenterait de contrer certaines actions qui pourraient lui faire mal ou la mettre dans des positions non désirées.

En ce sens, la danseuse va plus loin que la marionnette. On sait d'usage que si un marionnettiste entre dans un rapport de force avec sa marionnette, bien souvent la figure exécutée ne fonctionne pas : la marionnette, malgré son statut non-vivant, nécessite une écoute particulière, induisant un lien de partenaires. Chez Gisèle Vienne, le corps est en prise directe avec lui-même : appris par cœur, mécaniquement, les gestes sont désincarnés et repositionnent le corps uniquement comme un outil véhiculant une série technique de gestes, et non plus un organe d'interprétation et de sensibilité. Le corps subit l'action de bout en bout, jusqu'aux mouvements les plus violents comme tomber.

*

Au sol, la jambe gauche, genou plié à quarante-cinq degrés, reste légèrement levée dans l'alignement de la hanche et de l'épaule : l'impossibilité de fermer les jambes renforce un sentiment de raideur où le corps, mou et souple, disparaît derrière la mécanique du pantin bien articulé, aux membres pétrifiés.

Une fois sur le sol en position fœtale, la danseuse roule très vite sur le dos pour arriver de l'autre côté, dans la même position. La tête et les pieds sont rejetés en arrière sur un mouvement court et un arrêt brutal qui viennent stopper l'action de rouler au sol. Le geste est répété dans l'autre sens de telle sorte que la danseuse se retrouve de nouveau sur son côté droit mais le mouvement ne s'arrête pas : en s'appuyant sur sa main droite, elle effectue un mouvement transversal pour tourner sur elle-même et se retrouver perpendiculaire au public. Elle déplie sa jambe gauche (pied en direction du public) pour arriver en position à demi à genou et la jambe droite est étirée vers le public. L'ensemble du corps est vers jardin, perpendiculaire au public. Un bref temps d'arrêt est marqué. Puis la jambe gauche est ramenée sur le devant du corps, pliée au genou, pied en avant vers jardin. Dans un nouveau mouvement de rebond, les ischions viennent s'affaisser sur les talons et le corps brutalement chute au sol sur le côté gauche, toujours perpendiculaire au public, haut du crâne vers les spectateurs. En s'appuyant sur ses mains, la danseuse parvient finalement à se mettre complètement debout, le pied droit en avant par rapport au gauche, comme dans un mouvement déjà initié vers la marche. Elle effectue ensuite une marche assez lente où les jambes sont déroulées pour créer un effet de longueur. Son pas trace un cercle assez étroit au centre de la scène dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Un mouvement souple pour réajuster les cheveux vient redonner une impression d'humanité à ce corps présenté jusqu'ici comme saccadé et dépossédé de tout esprit conducteur.

Après ce bref cercle, la danseuse débute ce geste chorégraphique qui lâche d'abord par le genou, que nous avons développé précédemment.

Puis elle roule sur le dos, jambes tendues cette fois-ci, pour finir sur le ventre. Sous l'impulsion des fesses qui tirent le corps vers le ciel, elle se retrouve, toujours sur un plan sagittal, dans une position en forme de triangle, pieds et mains au sol, membres tendus, tête en bas, sur un axe en diagonale (pieds fond-jardin, mains avant-cour). Rapprochant ses mains de ses pieds en marchant sur ses paumes, la danseuse rassemble son corps sur un seul axe et se redresse en position debout. Néanmoins, on sent tout de suite que cette verticalité retrouvée est dans une forme de précarité : le genou droit est légèrement plié, ce qui sous-entend que le motif de la saccade pourrait reprendre. Mais une bascule sur la hanche gauche initie alors un nouveau mouvement vers la marche, sur le même rythme que celle décrite précédemment. Quelques pas sont esquissés mais très vite, le geste de la saccade revient, selon le même processus, suivant l'impulsion initiée par le genou qui lâche.

De nouveau, la danseuse chute sur le côté et roule sur le dos. L'enregistrement vidéo offre un angle sur l'expression du visage d'une poupée, défait de toute vitalité. Ceci est renforcé lorsqu'elle

balance sa jambe droite vers le fond de scène : la danseuse se retrouve dans la position désarticulée d'un pantin qui se serait écrasé au sol, sans réelle cohérence anatomique dans le positionnement aléatoire de ses membres. Si la jambe droite reste tendue, pointe de pied vers le public, la gauche est repliée vers l'arrière de la scène, genou en-dedans, hanche soulevée, tandis que la tête reste en direction de la main droite, vers le public. La jambe droite avance plus vite par rapport au reste du corps et l'entraîne dans le mouvement. La danseuse ramène brutalement le reste de son corps vers le côté gauche dans un geste transversal, roulé sur le dos. Entraînée par sa jambe gauche qui se tend de nouveau, la danseuse pivote assise, aux trois-quarts dos au public (dans une diagonale allant du fond-jardin pour les pieds à l'avant-cour pour les ischions) dans un mouvement transversal. Ses jambes sont tendues et, retrouvant ici le geste de rebond initial, le haut du corps s'affaisse mécaniquement sur les jambes sans pouvoir toutefois arriver à se plier entièrement.

Après deux rebonds sur les jambes, la danseuse pivote dans un mouvement transversal, toujours au sol, vers le fond de scène (tête vers le public) pour se retrouver dans une position proche des quatre pattes : paumes au sol, bras tendus, la tête est rejetée en arrière. Les jambes sont allongées jusqu'à la cuisse, et relevées du genou au pied de telle sorte que les pieds touchent presque la tête.

Le corps, entraîné dans un mouvement rotatif de la tête, arrive de nouveau en position assise, jambes tendues, affaissé sur les jambes. Un rebond de la tête entraîne le corps sur le côté gauche. La danseuse s'arrête brutalement, jambe droite tendue vers le fond de scène, jambe gauche tendue vers le public (formant une équerre), main droite au sol en appui. Le bras gauche est plié à angle droit sur le ventre, comme un automate qu'on aurait arrêté en plein mouvement. Le visage de la danseuse est dégagé, le regard figé.

*

Ces chutes sont finalement la manifestation d'un conflit constitutif des gestes de *voguing* appelés les *dips and drops*[1035] :

> Les chutes maîtrisées comme les *dips* (un effondrement avec une jambe pliée sous la fesse pour amortir la chute) ou le *split* (un saut avec une réception en grand écart au sol) sont encore une façon de montrer comment on peut tomber et se relever sans jamais perdre la face.[1036]

La chorégraphie de *Showroomdummies* renverse ce processus gestuel caractéristique du *voguing* dans ce passage du kaléidoscope : la chute montre la danseuse dans une posture d'extrême

[1035] Pour un exemple de *dips and drops*, voir SETTER, Jay, « Vogue : Dips & Drops », 7 avril 2010, [en ligne]. In *Site YouTube*, [consulté le 20 août 2020]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=bsmeWOi8Rt4&ab_channel=JaySetter.
[1036] MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, *op. cit.*, p.82.

vulnérabilité, sans maîtrise de son propre corps, subissant les assauts et contradictions mécaniques. L'image de la *love doll*[1037], offerte et passive, domine ce passage. La femme est prise dans une chute incessante dont les retours à la posture verticale ne sont que de courts répits illusoires avant la chute suivante, comme un temps de latence qui contracte plus encore notre appréhension de la chute à venir.

Le geste kaléidoscopique : une hallucination fantasmatique

Pour cerner le fantasme, je me réfère au *Trésor de la langue française* qui le définit à la fois comme une hallucination, une construction de l'esprit consciente ou non, et un extrait d'imaginaire ou une ombre transcendant l'individu[1038]. Les deux sortes de corps présents dans *Showroomdummies* qui contribuent à composer le geste peuvent être pensées comme des hallucinations fantasmatiques : les mannequins aux imperfections effacées d'une part, la danseuse aux critères de beauté dominants à l'occidentale d'autre part. Deux corps aux réalités si peu tangibles qu'ils expriment, chacun à leur façon, un fantasme commun : celui de la poupée à fort potentiel érotique.

Du fait de son immobilité, le mannequin est la forme stable pour la perception. Pour autant, ce qui était considéré comme une accroche de stabilité contribue à l'hallucination par le kaléidoscope des mannequins, jetant un doute sur où commence le corps-mannequin, et où finit son geste puisqu'il semble se prolonger jusqu'à la danseuse, et impacter tous les corps vivants du plateau. La danseuse a alors la possibilité de créer un différentiel[1039] dans son geste qui alterne entre chute et relevé, entre pantin qui s'effondre et humain qui se ressaisit. C'est ce différentiel qui construit le geste en un aller-retour entre présence et effet de présence, et qui produit la sensation d'une dualité à l'intérieur-même de la danseuse alors qu'elle est seule : deux modalités de perception (marionnettique, humaine) plongent le spectateur dans une hallucination relative.

Le sentiment d'hallucination est aussi construit par une désaffectation et donc un décrochement de la conscience (au sens intentionnel comme réflexif) de la danseuse : suivant Kleist[1040], Gisèle Vienne met au plateau des corps *ex-centrés*, sortis d'eux-mêmes, comme des automates vivants. En conséquence, leurs propres actions ne semblent en aucun cas les affecter, et le corps avance seul,

---

[1037] La *love doll* a déjà été utilisée au plateau, pensons à ULRIKE QUADE (cie), *Maniacs*, conception, image, mise en scène Ulrike Quade, textes Simone van Saarloos, créé en 2015, Pays-Bas ; et BERT, Johanny, *Sex toy*, conçu avec Yan Raballand, créé en janvier 2014.

[1038] TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « fantasme, phantasme », [en ligne]. In *Site Stella Atilf*, France, [consulté le 17 juin 2016]. Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1721324205.

[1039] ROLNIK, Suely, entretien avec GODARD, Hubert, « Le regard aveugle », in ROLNIK, Suely, SCOVINO, Felipe et PEDROSA, Mário (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement : nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, *op. cit.*, pp.76-77.

[1040] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*

en roue libre, comme exécutant une série de gestes appris par cœur. Tels les mannequins disposés en fond de scène, la danseuse exécute donc, modelée par une autre main qu'elle-même. Comme chez Schlemmer[1041], elle est faite « figure d'art ». Et dans les pas de Cunningham, mais aussi Halprin, la Judson et les autres de la *postmodern dance* américaine des années 1960 avec laquelle « s'impose l'idée que le danseur doit définitivement rompre avec la tradition narrative et expressive qui préside à son art, pour privilégier une approche fonctionnelle du mouvement »[1042], la poupée-danseuse de *Showroomdummies* fonctionne, s'articule, chute et se redresse autant que nécessaire. Impassible, l'interprète marionnettisée est dans un ailleurs, un au-delà d'elle-même et ne parvient pas jusqu'au spectateur.

L'hallucination est alors produite par l'attention toute particulière – presque obsessionnelle au fil de ses œuvres[1043] – de Gisèle Vienne portée à la décomposition du geste, qui pulvérise toute intégrité de la personnalité de l'interprète pour mettre son corps à disposition. Comme dans une hallucination, tout se fait à distance, décomposé, comme si le *moi* regardait l'ensemble de l'extérieur, éjecté de son corps.

Or, l'hallucination produite par le geste mécanique se fait par le biais d'un corps inatteignable, celui de la scène des fantasmes que Julie Sermon appelle un corps glorieux[1044], jouant sur un réalisme trop réel, au-delà du réel dans la facture propre à Gisèle Vienne et le geste chorégraphique de *Showrommdumies*. S'il n'est pas supérieur[1045], ce corps du fantasme permet de penser l'humain autrement car il propose un modèle de corps détaché du fonctionnel quotidien. Que ce soit pour la danseuse ou pour les mannequins, dans les deux cas, l'image dévie de l'humain pour basculer vers l'étrange : les poses de mannequins et leur proportion tranchent avec la blancheur cadavérique de la peau ; le corps plein de vie de la danseuse est parcouru d'interférences gestuelles qui en révèlent la mécanique plus que le vivant. Le corps, qu'il soit de chair ou de plastique, est donc envisagé en contre-point du vivant : c'est une « exploration

---

1041 ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, coll. « Recherches », éd. Centre national de la danse, Pantin, 2001, 176p.

1042 SERMON, Julie, « Les fantasmes marionnettiques de Gisèle Vienne », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, *op. cit.*, p.62.

1043 Pensons à *Kindertotenlieder* (2007), *This is how you will disappear* (2010) ou *Crowd* (2017) pour n'en citer que quelques unes.

1044 S'appuyant sur la pensée de Giorgio Agamben, pour Julie Sermon le corps glorieux chez Gisèle Vienne se situe entre une indifférence pour l'identité matérielle du corps (qu'il soit de chair ou de matière, il est artificialisé et subsumé, mis en scène dans une perspective globalisante qui fait de lui une image), et une interrogation portée à sa densité matérielle (le corps ne peut pas être anéanti mais devient une présence difficilement saisissable qui hante le plateau). SERMON, Julie, « Les fantasmes marionnettiques de Gisèle Vienne », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, *ibid.*, pp.65-69. Voir également AGAMBEN, Giorgio, *La Communauté qui vient*, chap. « Collants Dim », coll. « La Librairie du XXe siècle », éd. du Seuil, Paris, 1990, pp.50-54 ; et AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, chap. « Le corps glorieux », éd. Payot et Rivages, Paris, 2009, pp.147-148.

1045 « Le corps glorieux n'est pas un autre corps, plus agile et plus beau, plus lumineux et plus spirituel ». AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, chap. « Le corps glorieux », *ibid.*, p.154.

fonctionnelle (et non d'abord intentionnelles) des postures et des mouvements »[1046] qui est privilégiée et qui contribue à cet effet de décalage, frappant le corps d'un coup d'artificialité qui assoit le processus de désincarnation.

Le geste dans *Showroomdummies* fonctionne alors sur un paradoxe qui alimente l'image de ce corps inatteignable par l'hallucination : d'un côté, il a un vocabulaire tout à fait épuré (s'assoir, se relever, marcher, plier le coude, lâcher le genou,…), de l'autre le geste est d'une précision virtuose, alternant entre rapidité et lenteur, présence et déconstruction de la présence de la danseuse qui choisit ou non de marionnettiser son corps. L'accent (au sens employé par Laurence Louppe)[1047], qui combine répétitions et variations, construit ce geste contrasté qui crée la bizarrerie du mécanique par « une chute de poids à l'intérieur du mouvement qui va marquer une perturbation dynamique »[1048]. La danseuse de *Showroomdummies* semble se heurter à quelque chose cette fois-ci à l'intérieur d'elle-même. L'accent crée ces « effondrements passagers »[1049] à l'intérieur du corps lui-même : le corps de la danseuse lâche avant son esprit, ou est déjà vidé de l'intérieur. La pile de morceaux qui constitue le corps s'effondre au sol et se remonte aussitôt toute seule sans aucun impact visible. C'est en déboulonnant une esthétique du beau par l'épure du geste qui casse, à travers un corps suresthétisé selon les critères actuels de beauté, que *Showroomdummies* invente son corps glorieux, un corps de star qui peut être adulé tant il s'éloigne de toute quotidienneté et s'inscrit dans une démarche de la disposition : c'est un corps complètement offert dans sa matérialité la plus primaire, une mort dans toute sa beauté[1050] à la limite du pervers, évidé de sa personnalité, de toute trace même de son vivant singulier.

Séparer le mouvement, dans le hip-hop, le *voguing*, le *krump*,… c'est aussi, au-delà de la virtuosité chewing-gum et de l'exploration de ses possibilités, prendre conscience d'une possible fin du corps, de l'arrêt provoqué par la mort et de chercher à la déjouer par le plaisir jouissif du mouvement qui reprend. Un jour, nous arrêterons de danser, mais pas maintenant, pas encore. Le compte à rebours est lancé, et ces inspirations des danses urbaines reprennent l'ascendant sur le

---

1046 SERMON, Julie, « Les fantasmes marionnettiques de Gisèle Vienne », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, *op. cit.*, p.59.

1047 Dalcroze et Laban détachent l'accent d'une croyance musicale pour montrer qu'il appartient « d'abord aux expériences du corps. À la chute intérieure du poids ou du mécanisme tensionnel qui intervient dans un mouvement. […] [soit une] expérience organique profonde ». LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, chap. « Les outils », *op. cit.*, p.170.

1048 *Idem* : « On peut provoquer un accent comme faisait Dalcroze, en mettant sur le trajet du sujet un obstacle, ou une dénivellation : la rencontre brusque d'un meuble, la descente d'une marche d'escalier, provoquent un accent dans notre corps ».

1049 Le parallèle peut être fait avec Trisha Brown (« un éparpillement léger qui se reprend aussitôt »), ou chez Dominique Dupuy (« absorption et déjection, ou inspiration et expiration »), sollicitant pour l'une un « réseau tonique », pour l'autre le « diaphragme ». LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, chap. « Les outils », *op. cit.*, p.171.

1050 CRAIG, Edward, Gordon, « L'Acteur et la Surmarionnette », in PLASSARD, Didier, *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, chap. « Le laboratoire des scènes de l'avenir », *op. cit.*, pp.223-224.

temps, se rient de Méduse[1051] et surprennent avec un plaisir immense à chaque mouvement qui repart. L'univers de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey (à la fois populaire par les mannequins de vitrine, glamour par l'idéal qu'ils représentent) est détourné en mythe sombre qui fait halluciner ses spectateurs, les détournant du réel. Ce kaléidoscope de mannequins dans *Showroomdummies* est alors cette « copie de copie »[1052] dont parle Richard Mèmeteau qui est aussi « une résurrection perpétuelle »[1053] : de ce geste figé et fragmenté émerge le corps vivant et son mouvement au premier plan par la danseuse. C'est la répétition lassante du refrain musical, la fabrication en série, l'uniformisation finalement de la mondialisation, soit une reproduction facile qui appauvrit l'unique et qui gangrène ici le corps humain comme le suggère le geste proposé par Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey. Le standard sécurisant de la consommation devient par *Showroomdummies* le kaléidoscope de l'étrange et du mécanique inquiétant. C'est le sublime d'Edmund Burke[1054] qui, dépassant le beau, l'additionne avec le laid et le monstrueux.

Finalement, *Showroomdummies* propose un déplacement. La marionnette, par son dérivé du mannequin, est utilisée pour produire un nœud de pensée sur le féminin et sa place dans l'œuvre d'art. Le coup de maîtresse de Gisèle Vienne est de placer le corps humain en mécanique, la marionnette en chorégraphe. C'est l'humain qui est manipulé, qui *danse comme*, et non la marionnette. Du kitsch festif de "faire le pantin" à la Kraftwerk, Gisèle Vienne en fait un acte profondément poétique, défait le plateau d'un anthropocentrisme en renouvelant ce par quoi démarre le geste chorégraphique. Le mot de la fin revient à Bernard Vouilloux :

> Il ne s'agit pas de considérer que les acteurs et les danseurs de Gisèle Vienne sont "possédés", mais de faire apparaître que les pièces mettent en évidence des phénomènes d'incarnation et de désincarnation qui concernent chacun d'entre nous. À cet égard, "acteur", "comédien", "danseur" sont des mots qui ne conviennent guère, et pas seulement parce que certains des personnages de Gisèle Vienne sont des poupées ou que la plupart des interprètes sont muets et activent les ressources de la chorégraphie : tous ne cessent d'aller et venir de part et d'autre de la limite trouble et troublante qui sépare le monde humain et le monde des objets.[1055]

Les frontières sont savonnées par le geste kaléidoscopique de *Showroomdummies* qui dissout en un seul corps les lignes de démarcation entre incarnation et désincarnation, objet et vivant, bousculant les points d'appui du spectateur à chaque pas.

1051 « *The true locus of the dancer is not the body and its movement, but rather in the "Medusa's head", as a pause that is not immobile but instead simultaneously charged with memory and dynamic energy. This means, however, that the essence of dance is no longer movement, but time.* » AGAMBEN, Giorgio, « Nymps », KHALIP, Jacques et MITCHELL, Robert (dir.), *Releasing the Image : From Literature to New Media*, éd. Stanford University Press, Stanford, 2011, p.63.
1052 MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, chap.1 « *Pop*, Camp, Drag », *op. cit.*, p.34.
1053 *Idem*.
1054 BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. angl., présentation et notes Blandine Saint-Girons, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », éd. Vrin, Paris, (1757), 2009, 297p.
1055 VOUILLOUX, Bernard, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, chap. « Figures », *op. cit.*, p.72.

En conclusion, le corps du danseur est donc redessiné par deux types de gestes, dans le prolongement l'un de l'autre visant à une désincarnation du corps : l'immobilisme d'une part, la déconstruction de la présence par la raideur ou la saccade d'autre part. *Ex-centré*, le danseur propose un geste qui tend à annuler sa présence d'être vivant, conscient au plateau, créant un corps hybride, dont la matérialité devient l'horizon gestuel principal.

B) Prises et emprises

Porteur de tous les signes de notre identité, moyen unique de l'ensemble de nos perceptions, notre corps, en apparence "notre plus vieille connaissance", reste un continent inconnu.[1056]

Dans les œuvres que nous explorons, il apparaît que marionnettiser le corps se fait autant du dedans par le geste de l'interprète lui-même, que de l'extérieur par l'action d'un tiers. Il y a, selon une idée un peu stéréotypée, un marionnettiste et une marionnette formant un duo aux fonctions réparties. En ce sens, l'un est considéré comme l'objet à disposition, l'autre comme l'agissant, dans une distribution relativement manichéenne. Penser le corps dansant redessiné par la marionnette, et ainsi *ex-centré* par le processus de marionnettisation, induit donc nécessairement en termes de gestes une recherche vers une atteinte portée à l'intégrité du corps dansant et à son autonomie, produisant parfois des gestes à la recherche d'une matière, d'une texture du corps.

Pour désigner ces phénomènes gestuels, nous parlerons de prises et d'emprises, soit l'action de saisir, attraper, contrôler dans une relation étroite et directe d'une part, et l'ascendant intellectuel, psychologique ou psychique, autant que l'appropriation ou encore l'acte de prouesse (synonyme d'entreprise) d'autre part.

Comment agir sur le corps de l'autre induit-il de nouvelles modalités de gestes et quelles sont-elles ? Nous verrons comment le corps est redessiné par ces prises et emprises, d'abord malmené, à l'intégrité bousculée (des têtes de marionnettes coupées au corps-objet qui produisent des échos dans le corps du danseur), puis manipulé, induisant de nouvelles modalités de portés et de déplacement.

[1056] VÈNE, Magali, *Écorchés. L'exploration du corps. XIVe-XVIIIe siècle*, « Introduction », coéd. Albin Michel et Bibliothèque nationale de France, Paris, 2001, p.5.

a) Malmener le corps adulé : *Double exposure*, le danseur et la poupée décapitée

La marionnette porte en elle l'idée qu'il y a de l'animé dans l'inanimé et inversement, de l'inanimé en l'homme. Porter cette matière inerte à la scène interroge notre propre finitude, alors que la marionnette touche à l'immortalité.[1057]

*

L'extrait étudié utilise six danseurs et six têtes de silicone uniformes, au visage blanc, yeux bleus, lèvres maquillées et cheveux longs blonds. S'achève une séquence d'ombres menée par deux danseurs masculins et, entre eux, une danseuse plus petite avec l'une des têtes de silicone posée sur sa nuque, remplaçant visuellement sa tête. Le trio oscille de droite à gauche, dos au public. Face à eux, un drap en triangle comme support des ombres, au sommet duquel est attachée l'une des têtes.

La musique change (assez proche d'un jeu vidéo pour enfants) et l'obscurité se fait. Les deux danseurs sortent, la silhouette mi-femme mi-marionnette reste au centre de la scène. Un danseur entre à cour et, alors que la lumière revient, fait mine de dévisser en six tours (et avec difficulté) la tête des épaules de la danseuse. Une fois qu'il a détaché la tête de silicone pour la garder à la main, instantanément celle de la danseuse se redresse pour reprendre sa place. Dans un amas de cheveux dans les airs, le danseur roule la tête vers lui puis vers la danseuse. La deuxième fois, la danseuse baisse sa tête, la tête de silicone retrouve sa place et repart aussitôt en roulé vers le danseur. La tête de la danseuse se redresse et, aussi raide qu'une poupée, fait un tour sur elle-même puis se remet dos au public tête baissée. À jardin, une danseuse entre, traversant le plateau dans le sens de la longueur, alternant marche rapide et tours sur elle-même.

Réunies au centre du plateau, les deux danseuses tournent et reçoivent en alternance, baissant leur tête sur la poitrine, la tête décapitée de silicone manipulée par le danseur. Après cinq allers-retours, elles reprennent de l'espace : elles se mettent à tourner comme des satellites (sur elles-mêmes) autour du danseur qui, en position fixe pieds parallèles, fait tourner la tête de silicone devant lui.

Alors que les danseuses continuent de tourner bras écartés, le danseur au centre varie les gestes de la tête : bras à l'horizontal formant une ligne, poignets cassés et dos de main l'un contre l'autre, le danseur fait osciller de droite et de gauche la tête à l'envers. Chacune des danseuses s'arrête un

[1057] TROUVÉ, Camille (Les Anges au Plafond), GUIOT, Lise (coord.), « Lorsqu'il est question de mythe », in CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, le journal de la marionnette*, n°66, éd. THEMAA, Paris, avril-juin 2021, p.12.

bras en l'air, le danseur prend par la main celle qui est devant lui et pose la tête sur sa nuque en la retenant avec le pli de son coude. Les trois danseurs glissent en petits pas pressés vers cour.

La danseuse soutenant la tête se détache du trio et repart en tournant vers jardin. Le danseur positionne alors la tête sur la deuxième danseuse restée à cour. Ensemble ils sortent, puis le danseur revient seul avec la tête à la main. À jardin sont entrés très rapidement deux danseurs.

Le danseur tenant la tête s'assoit en fond-cour pour regarder. Au centre, une danseuse tourne sur elle-même, saute, allonge les jambes, écarte les bras. Elle est rejointe par un danseur arrivé en même temps qu'elle, resté jusqu'ici en fond de scène. Ensemble ils sautent, tournent, se tiennent la main. Le danseur tenant la tête s'est levé, traverse le plateau pour se placer à l'avant-jardin et entame en parallèle un duo dansé avec la tête de silicone. Penché sur son côté droit, il la place en équilibre sur son oreille gauche alors que les deux danseurs dans le fond-cour continuent de tourner ensemble, le danseur et la tête tournent sur place, à genoux, debout. Puis il la récupère entre ses mains et fait mine de la lancer vers jardin tout en la retenant. Derrière lui, deux autres danseurs sont entrés, rejoints en un saut par le duo initialement en fond de scène.

Les quatre danseurs sans tête de silicone se placent en ligne à jardin, perpendiculaires au public. "En garde", genoux pliés, pieds droits en avant et bras écartés, ils font face au danseur qui tient la tête de silicone. Celui-ci porte la tête à l'envers en équilibre sur son bras droit. Alors que les danseurs reculent en petits pas, celui à la tête de silicone avance vers eux.

Les quatre danseurs forment deux colonnes face public, jambes écartées, genoux pliés, mains en position de prière sur le cœur. Le danseur-manipulateur tenant la tête la place sur l'épaule droite du danseur à jardin et lui fait faire de petits mouvements très nerveux. Le danseur-porteur regarde la tête sur son épaule et se met instantanément à faire des moulinets de bras et de frémissements de genoux, dans un travail de dissociation des articulations emprunté au hip-hop. Le geste contamine les trois autres danseurs : tous suivent la nervosité de la tête de silicone. Certains regardent leur main au poignet cassé, et celle-ci vient leur piquer le visage : la marionnette se répand sur les corps sans que l'artifice de la construction plastique ne soit présent. Alors que la musique s'accélère, les gestes sont reproduits à répétition de plus en plus vite.

Les bras du danseur portant la tête de silicone sur son épaule s'emballent en une rotation effrénée comme une hélice, et finissent par attraper la tête de silicone, écartant le danseur-manipulateur initial. Il la décroche brutalement et la place devant lui bras tendus, tête en avant. Il reproduit ce mouvement en aller-retour plusieurs fois, ce qui inquiète les autres danseurs qui se rassemblent autour de lui puis s'écartent, apeurés.

La tête de silicone semble prendre possession du corps, le tourne pour annuler la présence de la tête du danseur qui la porte et se rendre seule visible. Ce corps hybride, recomposé par la tête de silicone, se met à danser comme en boîte de nuit. Les autres danseurs s'en vont en font de scène où une colonne de têtes est apparue, suspendue au plafond par un fil.

Alors que le danseur se débat avec sa tête de silicone pour la détacher de son épaule, cinq danseurs reviennent sur le plateau, tenant chacun une tête à la main, et se répartissent de manière équilibrée dans l'espace. Chacun tient la tête de silicone au niveau du ventre et à l'envers, cheveux pendant vers le bas. Alors que la scène s'éclaire d'un coup, la musique change brutalement en une rythmique de percussions et violons stridents proches des films d'horreur. D'un mouvement choral, les six danseurs, jambes écartées, poussent violemment la tête de la marionnette sur leur gauche puis vers la droite, trois fois. Chacun fait faire un cercle à sa tête avant de reprendre le mouvement violent à gauche, complété d'un tour avant de basculer sur la droite. Encore une fois et, entre les deux mouvements, se glisse un tour sur place entraînant le corps entier.

Une fois dos au public, les danseurs ralentissent pour poser les têtes de silicone sur leurs nuques. Des corps hybrides regardent le public : têtes de marionnettes face à nous, corps humains retournés vers le fond de scène. Le corps et la tête sont dans un sens contraire.

Tout doucement, cette armée de morts-vivants avance vers le public, pieds à reculons, produisant une légère et inquiétante oscillation sur le corps. Ils s'immobilisent un instant puis repartent vers le fond de scène (la tête recule alors que les pieds avancent). Cinq des six danseurs continuent de reculer vers le fond de scène et se placent en ligne. Une danseuse, au centre du groupe, reste au milieu du plateau. Ses bras se mettent à onduler comme une pieuvre, s'étirent dans le vide, puis reprennent l'ondulation.

En fond de scène, les cinq danseurs saisissent leur tête de silicone pour la regarder et se placent de profil. Ils prennent le temps de les recoiffer, tandis que la danseuse au centre de la scène continue d'onduler en une figure aux fesses sorties, genoux pliés, bras-tentacules.

Les danseurs du fond de scène changent tout d'un coup de position et se mettent face public : ils inclinent le buste en arrière et les genoux pliés, ils placent leurs têtes de silicone au niveau de leurs cous, annulant la vision de leurs propres têtes. Mains en avant comme cherchant à tâtons dans l'espace, c'est une armée de zombies qui se met en route vers le public. La danseuse restée en avant balance les bras en pliant les genoux, comme pour les inviter à la rejoindre.

Progressivement, chaque zombie s'écroule au sol, à genoux ou sur les fesses et se figent en une pose face à la danseuse restée devant, tétanisés sous son pouvoir.

Alors que la bande son se parsème de bruits de robots, la danseuse au centre de la scène commence à descendre au sol, tandis que les cinq autres danseurs roulent à plat ventre : ils tournent leurs têtes de silicone pour qu'elles restent face public, cette fois-ci non plus logées sur le cou mais entre les omoplates.

La danseuse devant continue d'onduler, tandis que les danseurs à l'arrière se mettent à genoux : tous les danseurs sont dos au public tandis que toutes les têtes de silicone nous regardent. La danseuse devant allonge les bras de chaque côté de son corps, ce qui a pour effet de faire se lever les cinq autres interprètes en fond de scène : ils placent leurs mains de chaque côté de leur tête de silicone comme pour l'étrangler.

Sur la pulsation de la musique, les six danseurs se retournent face public dans une volée de cheveux des têtes de poupées. Chacun place la tête de silicone au-dessus de sa propre tête. Ils se retournent dos au public, font deux pas en avant, puis reviennent de face et reprennent cet enchaînement deux fois.

Tous debout, visages des têtes de silicone face à nous, les danseurs courent à reculons pour former une diagonale. Ils se retournent face public, jambes écartées, tête de silicone tenue à bout de bras devant eux. Comme si la tête de silicone entraînait le corps du danseur, chacun se balance de gauche à droite. La tête exécute un cercle tirant le corps vers l'avant (dos voûté) puis vers la gauche, et repousse le danseur en arrière puis en avant. Chaque danseur fait un tour sur lui-même pour se placer, toujours en diagonale, le corps à jardin, la jambe gauche la plus tendue possible vers cour et le bras gauche au-dessus, tendu aussi vers cour, tendant du bout de la main la tête de silicone.

À partir de cet instant, la tête marque un point fixe dans l'espace autour duquel chaque danseur gravite, attiré et empêché par elle à la fois. Les danseurs changent de côté et se placent vers cour pour étirer de nouveau leur corps le plus loin possible de la tête. Celle-ci a juste changé de main (passant de la gauche à la droite) mais ne bouge pas, fixée dans les airs. Les danseurs reproduisent ce changement de position deux fois.

Ensuite, les six danseurs se regroupent au centre de la scène, de la plus petite danseuse devant à genoux, au danseur le plus grand sur la pointe des pieds derrière. Leurs têtes sont superposées les unes sur les autres (menton sur haut du crâne) pour former une colonne. À leur droite, la même image est reproduite avec les têtes de silicone qu'ils tiennent à la main. Les danseurs regardent lentement le public, tandis que les têtes ont un mouvement plus nerveux de droite à gauche.

Le danseur du fond quitte sa position pour partir en cercle à reculons, conservant sa tête de silicone en point fixe. Les autres danseurs prennent sa suite : tous se mettent à tourner autour de la colonne de têtes de silicone sans jamais la lâcher, vissés à elle. Après un tour complet, la plus petite des danseuses restée à genoux couche sa tête de silicone au sol sur la joue gauche et vient placer sa tête dessus. La danseuse après elle place la joue droite de sa tête de silicone sur sa partenaire et y superpose sa propre tête. Et ainsi de suite, se crée une colonne de visages sur le côté alternant chair et silicone.

À peine arrivé en position, le plus grand des danseurs qui ferme le sommet de la colonne est entraîné par sa tête de silicone : il place son menton sur le crâne de celle-ci pour retrouver de la verticalité. Son geste entraîne tous les danseurs qui font de même, reliés les uns aux autres par le point menton-haut du crâne.

Les danseurs se placent ensuite en ligne, tête de silicone devant leur visage. Si le spectateur est bien placé, il se retrouve face à une illusion d'optique : la première danseuse, au visage caché par sa tête de silicone, cache tous les autres danseurs derrière elle. Sur deux pulsations de la musique, les danseurs sortent de toutes parts leurs têtes de silicone, brisant l'illusion d'un seul corps pour créer un corps à têtes multiples. Puis ils refont de même mais cette fois-ci avec leurs propres corps, comme si tous les corps vivants sortaient de la tête de silicone au premier plan.

ill. n°32, *Double Exposure*, WHS & Sungsoo Ahn Pick-up group, création 2012. © WHS, Ville Walo.

Sur des petits pas pressés à reculons ou en avant, les six danseurs se regroupent, positionnent sur l'épaule droite leur tête de silicone et forment un cercle qui tournent, épaule contre épaule. Cette masse devient un monstre aux mille pattes, aux mille têtes. Les danseurs les plus grands n'hésitent pas à plier les genoux pour être à la même taille que la plus petite des danseuses et appuyer l'illusion.

Toujours sur de petits pas, tous se placent en ligne puis en groupe informe : six danseurs et six têtes de silicone s'arrêtent le temps d'une photo aux sourires crispés et "V de la victoire" formé avec les doigts. Alors que la musique et la lumière baissent, la plus petite des danseuses et le plus grand des danseurs récupèrent toutes les têtes et sortent, empêtrés sous la masse de cheveux.

*

En ce milieu de spectacle, *Double Exposure* de WHS et Sungsoo Ahn pick-up group propose une autre vision de la poupée observée auparavant dans *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey. Décapitée cette fois-ci, elle vient se loger sur les articulations des danseurs, décalant leur poids par son arrivée, parfois annulant complètement la présence du visage vivant. Si l'arrivée de cette construction marionnettique sur le plateau dansé pourrait faire pencher l'analyse du côté du duo que nous observerons à l'occasion du *danser avec*, il n'y a néanmoins pas de qualité relationnelle qui se joue dans cette rencontre. À la lumière du *danser comme*, l'étude se penchera donc plutôt sur les incidences de cette intrusion sur les corps, et les modulations de gestes qu'elle induit. Quels chemins gestuels donnent les signes d'un corps marionnettisé au contact de la tête de silicone ?

Hériter de corps en morceaux

Que la scène contemporaine du XXe siècle soit l'espace d'apparition des marionnettes et des corps morcelés est à relier au contexte historique qui construit ce siècle. Entre révolution industrielle d'une part qui plonge la société dans « une incertitude de la conscience face à l'emprise croissante de la mécanisation »[1058], et la radicalité dévastatrice de la Première Guerre mondiale, le monde se retrouve désenchanté à l'entre-deux guerres et plongé dans un relatif chaos dans lequel errent des corps meurtris, amputés, ou d'innombrables disparus jamais rentrés. La suite du XXe siècle avec la Shoah puis la Guerre froide et notamment les mines anti-personnelles

[1058] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, « Introduction », *op. cit.*, p.24.

en Asie du Sud (Laos[1059], Vietnam) poursuit les horreurs faites aux corps. Moins connu car peu médiatisé et reconnu par les autorités seulement depuis 2015, le phénomène a aussi frappé les populations coréennes, les autorités ayant placé des mines anti-personnelles comme moyen d'imperméabilisation de la frontière entre la Corée du Nord et la Corée du Sud[1060]. De ces stigmates importants qui demeurent, les œuvres contemporaines s'en font l'écho comme le souligne Marie Garré Nicoară

> avec l'apparition de soldats de retour du combat dont les silhouettes mutilées, équipées de prothèses dévoilent au grand jour l'horreur des combats et font jouer l'ambivalence entre corps vivants et membres inanimés. Les conflits mondiaux imposent clairement, pour la première fois, une destruction de l'homme par la machine.[1061]

La machine à l'exercice sous le regard de WHS et Sungsoo Ahn pick-up group fait certes écho à cette part funeste de l'Histoire, mais ouvre aussi la voie vers une machine plus insidieuse et pernicieuse qui est celle de l'uniformisation des corps par la société de consommation et les actes chirurgicaux. Si l'acte est volontaire à la différence du fait de guerre qui mutile le corps, le sujet est atteint dans son identité au profit d'une uniformisation qui rend au mieux plastique, au pire machinique voire robotique, son corps face à ceux de ses contemporains.

L'extrait étudié débute alors qu'une autre séquence s'achève durant laquelle les interprètes ont dansé sous l'égide d'une tête de marionnette surélevée à plusieurs mètres du sol par un drap blanc en forme de triangle attaché des deux côtés de la scène. Immédiatement, cette construction en arrière-plan nous fait entrevoir un héritage de la Surmarionnette craiguienne[1062], surplombant et surpassant les corps au plateau, au sommet de laquelle serait vissée une tête siliconée. Régénérant la pratique de la danse, cette tête surplombante interroge par sa supériorité tout autant une thématique (l'atteinte faite au corps par l'uniformisation des visages et la négation des individualités, du fait de guerre à la chirurgie ayant pour même finalité la mutilation) et esthétique (cette marionnettisation du corps des danseurs sur laquelle elle semble porter un regard sévère). Sur la suite de l'extrait, les têtes baladées de corps en corps ne trouvent pas leur place et demeurent marginales, à jamais des fragments isolés. C'est une violente image qui s'ouvre alors sur la scène de *Double exposure* puisée dans l'influence romantique dont le début du XXe siècle

---

[1059] Voir le Cope Visitor Center de Vientiane au Laos, dont la double mission pédagogique et de réhabilitation des victimes de mines antipersonnelles par la création de prothèses fournit un travail considérable pour rendre visible ce crime de guerre. In *Site Cope*, Laos, [consulté le 31 août 2019]. Disponible sur : http://copelaos.org/.

[1060] HA-WON, Jung, « Mines anti-personnelles en Corée du Sud : les victimes enfin reconnues », *Le Point*, 25 juin 2015, [en ligne]. In *Site Le Point*, France, [consulté le 23 mars 2020]. Disponible sur : https://www.lepoint.fr/monde/mines-antipersonnel-en-coree-du-sud-les-victimes-enfin-reconnues-25-06-2015-1939754_24.php#.

[1061] GARRÉ NICOARĂ, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de la théâtralisation de l'imaginaire*, chap. « Une métaphore de la figure humaine », *op. cit.*, pp.31-32.

[1062] GUIDICELLI, Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, coll. « La main qui parle », co-éd. L'Entretemps/Institut International de la Marionnette, édition bilingue franco-anglaise, Montpellier, 2013, 510p.

hérite, « une mise à l'écart du corps vivant, biologique, auquel vient se substituer son double sublimé, immobile en une gloire ou une apothéose de théâtre »[1063] : des corps morcelés, refaits mais dont la conséquence est la perte de leur authenticité, des corps ainsi soumis, aliénés au pouvoir supérieur dressé derrière eux par la figure surélevée quelques minutes auparavant.

De corps en corps, entre les corps : des espaces labyrinthiques

Dans ce passage, le geste est surtout construit sur le motif du rebond de corps en corps : chaque tête reste peu de temps sur le corps de chaque danseur, et varie les zones explorées (dessus de la main, épaule, nuque,…). Ne se fixant nulle part, la tête est située dans un espace *entre*, ni tout à fait ici, ni tout à fait là. Elle grouille à toute vitesse de corps en corps comme dans un labyrinthe d'articulations et de muscles à explorer.

Du labyrinthe, la mythologie nous fait retenir les dédales, les impasses, les pièges, les énigmes. La tête décapitée de *Double exposure* en explore le caractère ludique : elle saute littéralement d'épaule en épaule, passe du coq à l'âne, rebondit sur les danseurs qui changent de trajectoire dès qu'elle les frôle, comme avec la « spirale »[1064] de la danse-contact. Si « une partie de ce que l'on nomme "modernité" peut se lire comme une lutte contre le(s) labyrinthe(s) »[1065] traçant des trajectoires efficaces et épurées (des lignes haussmanniennes dans le paysage urbain aux lignes des visages refaits par la chirurgie en vue d'une uniformisation), se perdre dans le labyrinthe des gestes du corps peut alors être envisagé comme un acte de résistance. Prendre possession du corps et se laisser posséder en retour par la rencontre que provoque la tête replace ainsi au centre de la composition du geste chorégraphique des surprises, des nœuds, des impasses et des pièges pour renouveler le plaisir de la danse.

Ces arrivées et départs de la tête sur les zones du corps mettent les danseurs dans un état d'attention à l'autre qu'elle constitue, et à la trace (odeur de silicone, pression sur la peau, chaleur éventuelle si elle est restée plus longtemps,…) qu'elle laisse sur le corps en partant. La danse se compose alors *entre* ces moments de départ et d'arrivée qui en renouvellent les capacités et les décisions.

Dès lors, l'emprise que constitue l'acte de manipulation (bouger une tête décapitée sur des corps de danseurs en trouvant des points d'appuis) serait à penser non plus comme un acte d'autorité

1063 PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, chap. 1 « Entrée en scène des effigies », *op. cit.*, p.54.

1064 En circulant dans l'espace de manière aléatoire, chaque danseur suit sa propre trajectoire. Chacun tourne sur lui-même dès qu'il croise l'un de ses partenaires, faisant de la rencontre un changement de direction. Stage mené par Michaela Meschke, Atelier Théâtral de Création, Paris, 2012-2014.

1065 HERBIN, Renaud, « Des labyrinthes », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-objet-image*, « Théâtres de l'attention », n°4, *op. cit.*, p.49.

proposant des trajets préétablis, mais plutôt comme *ré-activant* une attention portée aux propriétés ludiques du labyrinthe qu'elle constitue, disposant le corps au-delà de ses capacités et chemins d'explorations tracés. La tête marionnettique de *Double exposure* entraîne les corps au double sens du terme, non pas via l'enfermement du labyrinthe, mais par son jeu.

Déconstruire l'intégrité du mythe par l'emprise

Dans la suite de la question du corps fantasmatique chez Gisèle Vienne, la présence de silicone sur les corps vivants dans *Double exposure* vise à malmener une figure de mythe véhiculée par cette tête ambiguë. Relevons que l'un des motifs chorégraphiques de Sungsoo Ahn est la démultiplication : il s'inspire, notamment par les bras et les décentrements de tête des danseurs (droite, gauche), de personnages mythiques du Bouddhisme comme Alavokiteshvara, en créant des effets d'optiques par l'alignement des danseurs les uns derrière les autres. Un corps multiple, puissant, avec de nombreuses possibilités d'action.

Sauf que dans *Double exposure*, c'est une vision déconstruite et décapitée, qui est présentée, anéantissant la figure mythique : la tête de silicone, surplombante au départ, est déplacée en permanence comme on dissèque pour comprendre ce qui est incompréhensible, entre fascination et répulsion. La puissance de cette figure du double est déconstruite par la décapitation : le sacré, le spirituel passe de corps en corps et trouve difficilement une place. Ainsi, la mort de l'individu, du singulier, est placée en puissance esthétique centrale de *Double exposure* : elle est un horizon entre matériel (la poupée de silicone) et immatériel (la charge d'anéantissement qu'elle représente).

À cet endroit, il s'agit de déconstruire alors un autre mythe, celui de la blonde occidentale parfaite : un corps féminin idéalisé, inexistant autant qu'inatteignable malgré toutes les transformations les plus impossibles et les plus saugrenues. Dans l'œil de WHS et particulièrement de Sungsoo Ahn pour qui le spectacle est en partie une critique la chirurgie esthétique, ce processus ne peut mener qu'à la décapitation du corps dont la métamorphose est telle qu'il n'est plus de chair mais plastifié.

La question du mythe est définie par Richard Mèmeteau : le premier point du mythe qu'il relève est ce qu'il nomme « la caractéristique littéraire »[1066], mais c'est le deuxième point qui nous importe et qu'il présente comme « un but normatif : il est adopté par une culture, il énonce des règles, des normes […], qui portent un message et qui doivent être crues ou qui portent [s]a

[1066] MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, chap. 2 « Soup Campbell », *op. cit.*, p.103.

résonance et [son] succès »[1067] : ici le mythe de la femme blanche, blonde, jeune, aux yeux bleus (la Barbie) est ce corps impossible à imposer à tous les corps féminins de la Terre, finalement peu répandu au-delà des normes des *blockbusters* américains et des poupées de silicone. Ce corps est très éloigné des visages coréens dont la pièce fait la critique de l'usage abusif de la chirurgie esthétique et notamment du débridement des yeux.

Certes, si le mythe nous apprend à changer le monde, et surtout à nous changer nous-mêmes comme le précise Richard Mèmeteau (en reprenant l'exemple de Superman)[1068], WHS et Sungsoo Ahn Pick up group se concentrent surtout sur ses effets néfastes et la façon dont, poussant l'individu et notamment son corps à l'excès, il le dépossède de sa personnalité autant que de son intégrité physique. Le corps est *ex-centré*, sorti de son centre d'humain, il devient une figure factice de silicone. Le mythe de la femme parfaite se retourne contre l'humanité et devient dans *Double exposure* le miroir révélant toute sa difformité monstrueuse. Il ne s'agit plus, comme dans le mythe, d'affronter des forces surnaturelles et de les vaincre pour devenir un héros, que de combattre les dérives présentes en nous et impulsées par la société.

Il est alors question d'intégrité déconstruite à cet endroit de l'emprise du mythe sur les corps. L'intégrité produit deux sens dans son rapport au corps : celui d'unité (un corps non découpé), et celui au caractère sacré (dans une perspective chrétienne, le corps et l'âme allant jusqu'à la résurrection). Le démembrer, en détacher la tête et en supprimer le reste, pose donc problème : le geste chorégraphique est réduit au minimum (par la tête, le reste du geste est dans le vide laissé par le corps absent), et le corps est démythifié (puisque la découpe l'a abîmé et atteint, il n'est plus sacré, une idée poussée par la confection marionnettique en silicone qui banalise la tête). Pareillement, une fois la tête posée sur l'épaule ou les omoplates, les danseurs de cet extrait de *Double exposure* changent de gestes, travaillant souvent des chemins de désarticulation.

Or, comme le souligne Magali Vène, « en mettant au jour les invisibles secrets de l'homme, on affronte la Mort qui en paraît seule détentrice »[1069] : le corps n'est plus une intégrité opaque et précieuse, mais peut être découpé, blessé, torturé, modelé à l'infini. La mort est déjà là. À la grande question de "peut-on percer le mystère de l'invisible et du divin", *Double exposure* propose que le corps seul, s'il est malmené, ne peut y répondre. En ce sens, la marionnette – les têtes de poupées de silicone –, sautant de corps en corps, d'articulation en articulation, manifeste par le geste dansé invisible qui la parcourt ce mystère des forces supérieures qui atteint les vivants. Les

[1067] MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, chap. 2 « Soup Campbell », *op. cit.*, p.104.
[1068] *Ibid.*, p.108.
[1069] VÈNE, Magali, *Écorchés. L'exploration du corps. XIVe-XVIIIe siècle*, « Introduction », *op. cit.*, p.5.

têtes de silicone, par effet de projection, sont donc une invitation à une renaissance et reconnaissance du corps humain et la puissance qui le constitue.

C'est dans cet espace *entre*, cet(te) air(e) sans corps laissé(e) sous la tête décapitée que tout se joue. Dans la séquence étudiée, les têtes sont passées de corps en corps, transformant la tenue des corps des danseurs, déviant leurs trajectoires ou au contraire rebondissant sur des corps déjà en mouvement, déjà donc dans un geste prêt à les accueillir. Si « c'est le geste qui fait le corps »[1070], alors cet imaginaire dansé apporté par l'objet-marionnette de la tête décapitée produit une nouvelle source de gestes et déplace la corporéité des danseurs qui la reçoivent, bouleversant « nos manières de sentir, d'exprimer et de dire »[1071]. Tirés sur pointes, affaissés, décalés sur le côté,… au contact de la tête de marionnette, les danseurs se modulent, confirmant le propos de Michel Bernard que « l'imaginaire est dans la sensation »[1072]. Le geste de poser la marionnette sur l'épaule est une rencontre qui bouleverse le ressentir et l'état du danseur. Sentir la marionnette *sur* soi devient en effet ressentir[1073] la marionnette *en* soi : plus qu'une addition au corps, elle s'y incorpore, même fugacement et le transforme, réveillant des possibles marionnettiques d'animation sacrée contenus en soi. Dans cette perspective, suivant la formule proposée par Maurice Merleau-Ponty, « le corps n'est fondamentalement ni chose vue seulement, ni voyant seulement, il est *la visibilité tantôt errante et tantôt rassemblée* »[1074].

Les ruines du monomythe

Si les philosophes et anthropologues se gardent bien aujourd'hui de définir toute essence propre à l'humanité, il s'agit avec *Double exposure* d'interroger une part de monomythe[1075] présente

---

[1070] ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, chap.1 « La danse, une affaire de corps ? », *op. cit.*, p.37. Christine Roquet se réfère elle-même à GODARD, Hubert, « Le geste manquant », *IO, revue de psychanalyse*, n°5, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 1994, p.73.

[1071] BERNARD, Michel, « De la corporéité fictionnaire », in *Revue internationale de la philosophie*, vol.222, n°4, 2002, p.532, [en ligne]. In *Site Cairn*, France, [consulté le 21 mars 2020]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm.

[1072] BERNARD, Michel, « Sens et fiction », *Nouvelles de danse*, p.61.

[1073] Je reprends ici le chiasme de Maurice Merleau-Ponty et d'Erwin Straus avant lui, tel qu'il est relevé par Michel Bernard : « un chiasme intrasensoriel qui réside dans la double dimension simultanée active et passive de tout sentir : je suis voyant-vu, touchant-touché, entendant-entendu, etc. […] Ainsi, chaque événement sensoriel constitue, avant même d'être la découverte d'un objet connu, une *rencontre* vécue à la fois passivement et activement avec une matérialité pré-conceptuelle […]. » BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap.5 « Sens et fiction », *op. cit.*, p.96 ; et « E. Straus met à nu dans le sentir un ressentir. » MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, éd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1973, p.136.

[1074] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, éd. Gallimard, Paris, 1964, p.181.

[1075] Richard Mèmeteau s'appuie sur Joseph Campbell inspiré lui-même par James Joyce pour définir le monomythe : « Le sens du concept […] résonne comme une promesse : les mythes de toutes les civilisations pourraient au fond ne former qu'une seule et même histoire, et fournir une unique vérité à ressasser à l'ensemble de l'humanité. […] Autrement dit, l'idée que les mythes n'existeraient dans leur pluralité que comme fragmentation d'un mythe initial – idée abstraite, relativement éloignée du monde ». MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, chap. 2 « Soup Campbell », *op. cit.*, p.106, voir aussi CAMPBELL, Joseph, *Le héros aux mille et uns visages*, trad. angl. Henri Crès, éd. Escalquens, Paris, (1949) 2010, 410p. ; et JOYCE, James, *Finnegans wake* (1939). Le monomythe de Campbell propose un postulat sur

dans les représentations du corps, dont l'occidentalisme dévorant essaime à travers le monde, et de le retourner pour en révéler les coutures imparfaites et toxiques à l'existence de l'individu et ses particularités. Si le monomythe[1076] serait par définition anti-consumériste (car commun, acquis à tous), *Double exposure* nous explique comment son utilisation à outrance par la grande distribution (les poupées), le cinéma (les bimbos), la publicité (les mannequins) a renversé son usage pour en faire un outil privilégié de consommation, le détournant complètement de sa fonction. En ce sens, le corps idéal de la femme ne peut être que décapité, détaché de toutes racines ancestrales, mythiques et spirituelles. Toutes les histoires du monde contenues dans le monomythe sont écrasées par ces corps *ex-centrés*, dépossédés de leur humanité que nous propose le geste chorégraphique des danseurs jonglant avec des têtes de poupées dans *Double exposure*. Le corps mythique de la femme occidentale est mis en échec par les transformations, les découpages et ses utilisations excessifs. Le familier du mythe – la bimbo – devient étranger, monstrueux, une inquiétante présence de poupée décapitée. Alors, le voyage que propose systématiquement le monomythe devient, sous le regard de Ville Walo et du Sungsoo Ahn pick-up group, le jonglage, pied de nez ludique qui tourne en rond. La marionnette devient ici une métaphore péjorative de la condition humaine ("être la marionnette de quelqu'un"), le pantin condamné à reproduire sans cesse les mêmes gestes (ou mêmes erreurs, si nous étions dans une fable plus aristotélicienne). L'ordre de l'univers est altéré dans le sens où l'humain, par le prisme choisi par WHS et Sungsoo Ahn pick-up group, n'a plus de héros ou d'issue pour aller de l'avant, en direction du Bien supposé.

Double exposure soulève la question de la chirurgie esthétique pratiquée, parfois à excès, en Corée du Sud et aux images de corps parfaits dont nos esprits sont saturés à longueur de journée. Au-delà de l'uniformisation des visages que ces actes de transformation plastique imposent – que WHS et Sungsoo Ahn pick-up group manifestent par l'amoncellement des têtes de poupées identiques –, c'est toute une histoire de l'intégrité du corps que l'on maquille au mieux, colore, voire découpe, au pire, renvoyant aux premiers actes chirurgicaux de l'Histoire où il fallait disséquer, découper, pour comprendre, soigner, libérer du Mal[1077]. Si découper c'est connaître, et

---

l'unité qui est néanmoins quelque peu naïf (Campbell en a conscience, comme en témoigne sa préface) et conduit en partie à nier les différences, sans les rendre sensibles ou salutaires.

[1076] Les différentes définitions du monomythe s'accordent sur trois étapes majeures que Richard Mèmeteau reprend : « (1) le héros est appelé par l'aventure (« Départ »), puis (2) est comme transformé par son voyage (« Initiation »), et enfin (3) revient v ers le monde, changé par l'aventure elle-même et soucieux de partager les trésors avec le reste de sa communauté (« Retour »). MÈMETEAU, Richard, *Pop culture*, chap. 2 « Soup Campbell », *op. cit.*, p.108. De ces trois parties destin-conversion-communauté, *Double exposure* en tire le déplacement ultime de la transformation en objet, une soumission absolue aux attentes de la communauté. Le cycle de la mort et de la renaissance incessante de l'humanité s'est perdu en chemin par les excès : le corps est plastique, l'humain a disparu. La femme s'est trop donnée à la communauté, au point de ne plus en être sujet, héroïne, mais objet manufacturé. La femme devient antihéroïne, plus exploitée que glorifiée.

[1077] Voir VÈNE, Magali, *Écorchés. L'exploration du corps. XIVe-XVIIIe siècle*, *op. cit.*, 95p.

connaître c'est posséder, alors posséder ouvre possiblement la porte vers la transformation et donc l'atteinte du corps en profondeur. La chirurgie pratiquée par la médecine jusqu'au XVe siècle était considérée comme « une infamie plus grande encore, une seconde et plus intense mort »[1078]. Ainsi, transformer son corps, c'est mourir deux fois et, suivant le titre de la pièce « double exposure », c'est se vider de soi-même pour devenir cette tête décapitée de plastique avec laquelle on peut jongler à l'infini tant elle est devenue ordinaire et inutile, sans poids, éjectée de son corps. Dans cette œuvre, le corps est exposé deux fois, vivant et non vivant, avant et après la transformation, chargé du geste chorégraphique et inerte, agissant et subissant. Dès lors que le corps est transformé de l'extérieur, la conclusion de *Double exposure* est qu'il se vide aussi de l'intérieur : de nous-mêmes, il ne reste rien, ni esprit ni viscères, la tête peut donc passer de corps en corps sans plus jamais se fixer.

La poupée qui fait mourir : la marche des morts-vivants

C'est finalement la question du clone qui suit la masse (comme les *stormtroopers* de *Star Wars*), sans rébellion, qui est mise à l'épreuve. Les têtes décapitées se font la métaphore directe et efficace d'une humanité homogène et docile en transformant à deux reprises l'ensemble des danseurs en morts-vivants qui avancent vers le public ou reculent dans une marche chaotique, ou bien gravitent comme des satellites autour du point d'attraction fixe que constitue la colonne de têtes. La notion de monomythe déploie alors l'histoire de l'éternel recommencement de l'Humanité, symbolisé dans *Double exposure* par les interférences que les têtes en silicone produisent sur les corps. Sans cesse la société recommence les mêmes erreurs et se joue des vies humaines comme d'un jongleur avec ses balles qu'il lance en l'air avec nonchalance et maîtrise, renforçant l'idée d'un individu considéré comme un objet imbriqué dans un processus plus grand et plus fort que lui.

Pour conclure, en soulignant ainsi la destruction de la diversité par le lissage des visages et l'anecdotisme du traitement fait au corps (la tête baladée de corps en corps), *Double exposure* utilise la marionnette comme une arme presque purgatoire à teneur cathartique pour défendre la diversité afin de permettre à chacun de ne pas se perdre en chemin. Les têtes de poupées décapitées repositionnent le corps en temple inviolable à défendre pour ses spécificités. Par le corps en ruines – la tête décapitée –, le geste invite celui qui regarde à un voyage intérieur, pour une revalorisation du singulier. Si la société moderne n'offre plus de rites initiatiques ou de paliers

[1078] ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, chap.1 « La danse, une affaire de corps ? », *op. cit.*, p.31.

à franchir pour l'individu (puisque les dieux sont morts, Nietzsche[1079] l'a dit), la marionnette sur la scène contemporaine est proposée ici en gardienne du temple de l'humain, figure vigilante aux excès, aux écarts, aux pertes advenues et à venir. Garder au plus près de soi la sensation extatique d'être vivant, en mouvement et unique ; se détourner, au moins un temps, de notre monde visible, superficiel et illusoire, pour renouer avec l'invisible qui nous meut ; en *ex-centrant* sa vision, l'individu est invité à mesurer les effets d'un aller-retour entre lui et le monde, dessinant un geste qui n'appartiendrait qu'à soi. Il s'agit enfin de dépasser notre vulnérabilité et notre sentiment d'incomplétude (métaphore de la tête décapitée : vulnérabilité de l'individu).

Enfin, la distribution des têtes sur les articulations fait du corps un espace dédié sur lequel la théorie de l'objectification revient :

> Whereas men tend to be portrayed in print media and artwork with an emphasis on the head and face, and with greater facial detail, women tend to be portrayed with an emphasis on the body. Indeed it is not uncommon for magazine photographs to portray dismembered women, eliminating their heads altogether, focusing exclusively on their bodies parts.[1080]

Chez WHS et Sungsoo Ahn pick-up group, le processus est inversé : du corps fragmenté de la femme, malmené par les images médiatiques, il ne reste que la tête. Et de toutes ces images de fragments de corps sans têtes, *Double exposure* en a récupéré les têtes décapitées pour les réunir sur la scène. Ces têtes, comme les images dont elles ont été extraites, sont vides, lisses, identiques. C'est enfin la mort ultime, l'image du féminicide qui est véhiculée par l'amoncellement des têtes décapitées : le spectacle expose cette atteinte portée au corps de la femme en particulier, définie comme un crime de propriété, exécuté par l'emprise ultime sur le corps de l'autre.

b) Manipuler l'autre

Dans une chorégraphie où le corps est marionnettisé, certains jeux entre les interprètes peuvent donner lieu à des gestes de manipulation, d'orientation, durant lesquels un danseur se laisse guider par son partenaire. Ces gestes peuvent tout autant être ludiques (le jeu), bienveillants (prendre soin de son partenaire), ou manipulateurs (objectifier l'autre). Des différentes qualités que la manipulation par le geste chorégraphique peut avoir, nous en extrayons deux : la première fondée sur les portés et le déplacement, dans une recherche évidente d'une objectification fantasmatique du corps féminin chez Gisèle Vienne ; la deuxième centrée sur le guidage et la bienveillance, créant un fil énergétique invisible reliant deux danseurs chez Sidi Larbi Cherkaoui.

[1079] NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, coll. « Le monde de la philosophie », éd. Flammarion, Paris, (1883) 2008, 860p.

[1080] FREDRICKSON, Barbara L., et ROBERTS, Tomi-Ann, « Objectification theory. Towards Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks », *op. cit.*, p.176.

***Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey : porter un corps**

Dans la version de 2009 de *Showroomdummies*, Jonathan Capdevielle et Guillaume Marie bougent ou manipulent leurs partenaires danseuses masquées en arrangeant un port de tête, un bras, lissant un côté de perruque,… les interactions sont nombreuses. Concentrons-nous plus spécifiquement sur les temps de portés présents à la fin de la pièce, conduisant à des déplacements radicaux dans l'espace du showroom, des prises et emprises sur le corps marionnettisé de troisième niveau.

*

Dans la dernière partie du spectacle, les sièges en cuir ont été éclatés à différents endroits, et les mannequins en plastique sont toujours présents en fond de scène. Durant cette série de portés, l'espace central couvert de blanc au sol sera celui de la marche des danseuses-mannequins et de la rencontre avec leurs porteurs, tandis que le fond de scène, au sol noir où sont rangés les mannequins de plastique, sera l'endroit où les porteurs essaieront de ranger les danseuses-mannequins. Trois danseuses déambulent sur le plateau en reprenant la *catwalk* et les poses mécaniques de mannequins que nous avons déjà eu l'occasion de traiter : l'une est coiffée d'une perruque blonde et vêtue d'une combinaison moulante dorée, la deuxième a une perruque noire et porte une robe très courte blanche, et la troisième, aussi coiffée de cheveux noirs, est habillée d'une combinaison-short turquoise. Toutes sont masquées comme l'était la danseuse en rouge qui ouvrait le spectacle. Impossible donc de reconnaître une interprète ou une autre tant le costume annule l'identité. Quelques pas, hanche en-dehors, jambes tendues, tête en retard par rapport au reste du corps,… nous retrouvons les gestes qui structuraient la scène d'ouverture. Les deux danseurs sont debout à jardin pour le premier (Guillaume Marie) et assis sur une rangée de sièges au centre pour le second (Jonathan Capdevielle).

Alors que les trois femmes déambulent, l'action des danseurs masculins sur elles va venir perturber leurs trajectoires respectives. Le danseur debout saisit sous les aisselles par l'arrière la danseuse en doré : elle s'abandonne immédiatement, corps tendu, pieds flexes en appui sur les talons, tête avachie sur la poitrine, bras ballants. Dans une diagonale rapide, il la fait glisser jusqu'au fond-jardin, comme un cadavre à ensevelir.

D'un pas décidé, Jonathan Capdevielle se lève, traverse le plateau et saisit à pleins bras par l'arrière à la taille la danseuse en blanc. Il la soulève dans les airs en l'enserrant : instantanément, le corps de la danseuse se tétanise, poignets cassés et doigts crispés, jambes tendues, tête légèrement

inclinée en avant, comme une poupée. Jonathan Capdevielle recule très rapidement en la portant jusqu'au fond de scène et la repose au sol à côté de la danseuse en doré.

Guillaume Marie est revenu en avant-scène et saisit, bras droit autour de la taille, bras gauche sous la cuisse genou plié, la danseuse en turquoise qu'il décolle du sol. Ils font un demi-tour sur place pour se retrouver dos au public. Les bras de la danseuse se sont figés à angle droit, mains relevées, comme un mannequin de vitrine. Le danseur trace une diagonale rapide vers le fond-cour.

Pendant ce temps, la danseuse en doré laissée seule s'est réveillée et a repris sa marche vers l'avant-scène agrémentée de poses. Dans un même mouvement en fond-jardin, la danseuse en blanc a pu exécuter quelques pas, mais très vite le danseur la rattrape, la tourne violemment et la saisit : elle a les bras écartés en diagonale de chaque côté du corps qui retombent ensuite tendus devant elle. Jonathan Capdevielle l'attrape sous la fesse et la soulève complètement, comme s'il tenait une poutre (levée à droite, baissée à gauche). Il la ramène ainsi d'autorité en fond de scène, où sont toujours logés les mannequins inanimés.

De son côté, Guillaume Marie a couché sur le dos, genoux pliés, la danseuse en turquoise, qui va se relever assez vite. Il retraverse la scène en courant et saisit la danseuse en doré alors qu'elle pose avec le bras droit levé : derrière elle, il la soulève rapidement, main droite sur la cuisse, main gauche autour de la taille. Son bras levé à elle vient se loger derrière la nuque de son partenaire, créant un appui invisible qui soutient le porté. Il la fait s'asseoir sur les sièges à cour, puis soulève un siège pour faire basculer la danseuse au sol, comme une pelle que l'on vide.

La danseuse en turquoise traverse la scène du fond-cour à l'avant-jardin. Main sous la fesse gauche et l'autre autour de la taille, Jonathan Capdevielle soulève la danseuse dont les jambes se plient instantanément en position assise dans les airs, bras raides et poignets cassés.

Effectuant quelques pas vers le centre de la scène, la danseuse en blanc a enlevé le bas de sa robe pour laisser apparaître une culotte couleur chair. Elle s'arrête et fouille dans un sac plastique bleu au sol. Pendant ce temps en fond de scène, Guillaume Marie a repris dans ses bras la danseuse en doré dont les jambes sont pliées et le buste en avant (comme encore assise) et la dépose brutalement sur une rangée de sièges en cuir : d'abord allongée sur le côté gauche, il la force à s'asseoir. Sa tête vêtue de la perruque blonde se cogne régulièrement sur sa poitrine. En parallèle dans le fond-jardin, la danseuse en turquoise a repris sa traversée vers l'avant-cour. À partir de cet endroit, les portés se font progressivement plus brutaux.

Jonathan Capdevielle se dépêche d'arriver à la danseuse en blanc qu'il soulève alors qu'elle est penchée au-dessus de son sac plastique : saisie dans son mouvement, stoppée net, la danseuse marque la position et reste buste plié, tête en avant, bras tendus devant elle. Sa jambe droite est tendue, la gauche est pliée sous le genou où son porteur trouve une prise complétant l'enserrement de la taille. Il recule ainsi tout droit jusqu'au fond de scène. À peine posée au sol, la danseuse en blanc repart en *catwalk* vers l'avant pour retrouver son sac plastique et rejoindre la danseuse en turquoise qui mime, dans un aller-retour mécanique, l'action de fumer, cigarette entre les doigts, visage masqué d'un sourire blanc éclatant.

Sur ses talons, alors que l'épuisement commence à être visible, Jonathan Capdevielle revient en avant-scène et soulève cette fois-ci la danseuse en turquoise par la taille en position très serrée à la verticale. Il recule en diagonale vers le fond-cour, tandis que la tête de la danseuse vibre sur la rapidité de la marche. Dès qu'il la repose, elle reprend aussitôt sa marche. La danseuse en blanc est retournée à son sac plastique.

De son côté, Guillaume Marie est revenu près de la danseuse en doré, toujours assise tête avachie en avant, et a placé sur ses genoux un magasine ouvert. Il s'assoit à genoux devant elle, puis se relève pour essayer de corriger sa posture en plaquant ses épaules contre le siège et ainsi éviter qu'elle ne s'effondre. Dès qu'il repart, lentement, le buste de la danseuse en doré replonge vers l'avant.

Guillaume Marie retraverse le plateau vers la danseuse en blanc qui a sorti de son sac plastique une brosse et un miroir : elle coiffe mécaniquement sa perruque, comme un automate. Il passe sa main gauche entre ses jambes pour saisir sa cuisse tandis que sa main droite entoure sa taille. Ainsi attrapée, la danseuse en blanc se raidit complètement et d'un coup, pivote la tête en bas : le danseur la porte en diagonale, pieds en l'air, tête en bas, corps figé. Il traverse la scène vers le fond-cour et la pose au sol, d'abord la tête, puis les jambes, dos au public.

Ensuite, si les portés sont moins présents, les jeux de pouvoir vont, par moment, s'inverser, en étant néanmoins toujours initiés par les deux danseurs. Jonathan Capdevielle avait essayé d'asseoir la danseuse en turquoise en fond de scène mais elle s'échappe et reprend sa marche en diagonale vers l'avant-cour, Guillaume Marie tente de faire lire la danseuse en doré, tandis que celle en blanc reprend sa traversée du plateau vers l'avant-jardin en se coiffant. Jonathan Capdevielle court derrière la danseuse en turquoise et lui fait faire un demi-tour pour la mettre dos au public : elle s'arrête un temps, perturbée par ce changement de trajectoire, puis reprend sa destination.

La danseuse en blanc est retournée à son sac plastique duquel elle a sorti une flasque (elle y a reposé son miroir) : jambes tendues, bras droit raide baissé tenant la brosse à cheveux, bras gauche plié, main devant le visage tenant la flasque. Guillaume Marie se place devant elle, ôte ses accessoires de ses mains et les range dans le sac. La danseuse reste en place. En fond de scène, Jonathan Capdevielle fait changer de siège la danseuse en doré, et en avant-scène, la danseuse en turquoise a repris le mime de la cigarette.

Guillaume Marie a sorti du sac plastique un grand lacet épais en cuir qu'il place, tendu, entre les mains de la danseuse en diagonale (main gauche haute, main droite basse). Puis il s'agenouille devant elle et, lentement, il marche à quatre pattes vers elle tandis qu'elle recule : il est difficile à cet endroit de savoir qui guide qui.

Pendant ce temps, la danseuse en turquoise s'est assise sur les sièges pour fumer, Jonathan Capdevielle force la danseuse en doré à tourner les pages du magasine, puis se lève pour arracher le lacet des mains de la danseuse en blanc, arrêtant instantanément la marche avec Guillaume Marie toujours à quatre pattes. Ce dernier s'allonge à plat ventre et soulève doucement le pied droit chaussé d'un escarpin blanc de la danseuse pour le placer sur ses omoplates. Dans une respiration, il s'aplatit complètement au sol, comme si ce pied l'écrasait d'une domination douce.

En même temps, Jonathan Capdevielle se sert du lacet pour attacher la danseuse en doré au siège et la maintenir en position assise, évitant péniblement l'effondrement de son buste. Elle beug régulièrement entre effondrement et redressement.

Jonathan Capdevielle traverse le plateau et saisit sous la cuisse la danseuse en blanc, libérant son partenaire-porteur qui se relève et sort de scène. Il la déplace un peu plus loin et la repose au sol. Pour la seule fois peut-être, la danseuse-mannequin en blanc a un geste nettement autonome : elle le gifle, et lui tourne le dos, de nouveau figée.

Le danseur se précipite vers cour où la danseuse en turquoise est toujours assise : il la tire fortement par le bras droit pour la mettre debout, puis retourne rapidement porter la danseuse en blanc par la taille, et la déplace pour la mettre face à la danseuse en turquoise. Dans une grande proximité, un trio se constitue. Jonathan Capdevielle se place entre elles, soulève la main droite de la danseuse en turquoise et lui fait exécuter une gifle dans les airs qu'il évite en s'accroupissant.

Il se redresse, attrape les mains de celle en blanc qui est derrière lui. Il la manipule de telle sorte que les mains de la danseuse en blanc le maintiennent immobile : Jonathan Capdevielle est tenu par elle par les cheveux de la nuque et une clef de bras du bras droit dans son dos. C'est lui qui la positionne pour qu'elle l'immobilise. Avec sa main gauche restée libre, il attrape la main droite de

la danseuse en turquoise pour qu'elle le gifle : cette fois, il ne peut pas l'éviter. Après la gifle, la danseuse en blanc tire les cheveux du danseur en arrière puis le rejette en avant.

Épuisé, en sueur, le souffle court, Jonathan Capdevielle se remet en position et replace les danseuses : ils reprennent une deuxième fois cette séquence. Il roule au sol, la danseuse en turquoise fait mine de lui donner un coup de pied dans le vide, et les deux danseuses reprennent leur marche d'elles-mêmes, cette fois-ci vers le fond de scène.

Jonathan Capdevielle se relève, traverse le plateau, et se place derrière la rangée de sièges où est assise la danseuse en doré. Il soulève brutalement le siège, elle tombe au sol tête en avant, le lacet se défait. Il la soulève par la taille et l'avance vers l'avant du plateau : le corps de la danseuse en doré paraît tout mou, abandonné, les bras se balancent dans tous les sens.

Il s'arrête, la place de profil bras droit tendu en avant et se met à quatre pattes sous sa main, comme l'avait fait Guillaume Marie avant lui. Très rapidement, il avance, elle recule, il se redresse en frottant son visage contre le corps de la danseuse, la soulève, et retourne la faire asseoir à cour. Une fois assise, il la pousse violemment à l'épaule droite, elle tombe au sol.

*

Porter : déplacer, posséder

Les enjeux spécifiques du porté dans cette séquence de *Showroomdummies* sont autant à penser en termes de figure chorégraphique que l'action que l'infinitif implique dans la perspective de la marionnettisation du corps. « Geste fondamental de la relation en danse »[1081], le porté trace des enjeux particuliers pour la rencontre entre le porteur et celui qui est porté tels qu'un abandon du poids à l'autre, un décrochement total du sol, une mise en danger de la gravité pour s'en remettre entièrement au partenaire. Porter une seule partie du corps (la tête ou le bras) est donc exclu ici, c'est le corps entier, sans contact avec le sol, qui est envisagé. Techniquement en danse, le porteur et le porté sont autant actifs que passifs : celui qui est porté donne à la fois son poids et une impulsion en participant à l'élan d'ensemble ; celui qui porte reçoit le poids et élève la figure. La répartition des rôles est donc généralement plus équitable qu'elle n'y paraît de premier abord.

Néanmoins, cette séquence particulière, presque à la fin de *Showroomdummies*, fonde les enjeux de ce corps à corps sur la raideur et la froideur des danseuses portées imitant le mannequin de vitrine d'une part, et la sueur liée à une forme de souffrance autant que l'autorité par les danseurs-porteurs d'autre part. Le poids du corps est traité dans toute sa matérialité et l'encombrement

[1081] ROQUET, Christine, « Porter », in GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, *op. cit.*, p.182.

qu'elle induit pour appuyer un effet-plastique, bien que les danseuses portées participent à l'élan de la figure. Pour cela, chaque porté est effectué très rapidement, avec le moins d'élan possible pour ne pas souligner les appuis et les poids légers, et créer l'illusion d'un corps facilement malmené, rapidement déplacé, sur lequel l'emprise est totale. En conséquence, le deuxième enjeu proposé par la séquence est celui du déplacement : si le porté peut se faire en position fixe[1082], il s'agit ici de déplacer les corps des femmes mannequinisées à travers la scène, moduler leurs poses, troubler leurs trajectoires voire manipuler entièrement leurs mouvements et directions. Les corps sont portés, traînés, attrapés, déplacés, comme on le ferait avec des objets lourds et encombrants, voire des cadavres, sans ménagement.

Si le XIXe siècle faisait un usage élogieux du porté de la danseuse pour « amplifier [ses] déplacements […] vers le haut »[1083], les portés de *Showroomdummies* poussent plus loin l'héritage que le XXe siècle leur a transmis en travaillant sur l'aspect relationnel de cette figure : ici, les portés sont devenus contraignants pour les danseuses qui les subissent autant que pour les danseurs porteurs qui semblent se faire "un devoir" absolu de les exécuter. Ils induisent un lien de possession avec leur porteur dont les danseuses seraient l'objet, déplacées à sa convenance.

Danse macabre d'un autre genre, ces portés-ci poussent le déplacement au-delà d'une stricte réflexion spatiale : « l'organisation posturale »[1084] de la danseuse est complètement réévaluée, de même que celle du danseur qui la porte par ce geste de manipulation du corps. Le danseur porte la danseuse, autant qu'elle le transporte vers un ailleurs : les deux danseurs sont déplacés et, reprenant en un sens le vœu kleistien, chacun fait danser l'autre.

Ensuite, le porté s'inscrit ici dans une forme de domination masculine exacerbée : deux hommes déplacent trois femmes qui n'ont pas de possibilité d'opposition. On retrouve la douce violence masculine dont parle Pierre Bourdieu, une « violence symbolique » [1085] dans les codes de représentations du corps féminin et des gestes masculins qui s'y rapportent. Le geste du porté bascule donc du côté de la possession de poupées sexuelles, de mannequins de défilés ou de vitrine, voire de prostituées, aux costumes érotiques marquant les stéréotypes de la femme-objet. Déplacer l'autre sur la scène de *Showroomdummies* met donc en gestes cette violence symbolique bourdieusienne, une incorporation du corps de l'autre par les gestes de prendre, porter, saisir,…

[1082] ROQUET, Christine, « Porter », *op. cit.*
[1083] *Ibid.*, p.183.
[1084] PALAZZOLO, Claudia, « Danser (avec) la mort. Marionnettes macabres sur la scène chorégraphique », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, *op. cit.*, p.53.
[1085] BOURDIEU, Pierre, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, *op. cit.*, p.5 ; et (peut-être plus encore parce que Bourdieu n'en fait pas mention bien qu'édité deux ans plus tôt) HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin : La pensée de la différence*, éd. Odile Jacob, Paris, 1996, 332p.

qui deviennent autant de marqueurs de possession construisant la relation du duo homme/femme selon le schème des dominants et des dominés.[1086]

Suivant la théorie de l'objectification présentée précédemment, l'objectification sexuelle entend considérer l'individu en l'occurrence féminin (par son corps ou des fragments) avant tout comme un objet, et utilisé par autrui[1087]. Elle explique comment le corps féminin est sans cesse observé, traqué, mesuré, évalué, en vue d'une utilisation, d'une rentabilité, d'une sexualité, d'une exposition[1088], manifestant donc une emprise sur lui, synonyme de violence constante : le corps est atteint dans sa condition avant même d'être touché. Le déplacement produit par le porté dans *Showroomdummies* est alors la manifestation physique de cette permanence mentale relevée par la théorie de l'objectification, faisant du corps féminin un objet à disposition, pouvant être déplacé à loisirs. Sur le même schéma que les mannequins en fond de scène, les danseuses masquées de *Showroomdummies* ont été étudiées pour offrir un potentiel[1089] d'objectification sexuelle maximum, conformément à une attente hétéronormée.

Cette question de la possession soulève celle du masochisme, inhérente au roman *La Vénus à la fourrure* de Leopold von Sacher-Masoch sur lequel s'appuie, rappelons-le, librement *Showroomdummies*. Gestes et objets tracent les contours d'un univers masochiste dans lequel les danseurs manipulent les poupées autant qu'ils sont manipulés par elles : fouet, position de soumission à genoux ou à quatre pattes, gifles, et plus encore tous les portés, dont l'énergie déployée par les danseurs les représente pris dans une machinerie dont ils ne peuvent s'extraire eux-mêmes. Si le masochiste peut être présenté en raccourci comme un dérangé, un déséquilibré, un être peu recommandable tant l'instabilité semble le dominer, il est plutôt considéré par Sacher-Masoch comme un « suprasensuel »[1090]. Selon la formule de la metteuse en scène Christine Letailleur, « le masochiste nous ramène à une chose très concrète : l'énigme de l'être, la complexité du désir »[1091] et, en ce sens, l'interprétation des rapports hommes/femmes désignés dans *Showrommdummies* ne peut être binaire, séparant les uns des autres selon le Bien et le Mal, dont le principe manichéen serait réducteur. C'est plutôt une sexualité prise dans la souffrance dont le sujet, homme ou femme, ne peut échapper, dont il est question. La représentation des unes (les femmes aux corps objectifiés) crée une emprise avilissante et servile sur les autres (les

---

1086 BOURDIEU, Pierre, « La domination masculine », *op. cit.*, résumé.
1087 FREDRICKSON, Barbara L., et ROBERTS, Tomi-Ann, « Objectification theory. Towards Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks », *op. cit.*, p.174.
1088 *Ibid.*, p.175.
1089 *Idem.*
1090 SACHER-MASOCH (von), Leopold, *La Vénus à la fourrure*, *op. cit.*, p.20.
1091 LETAILLEUR, Christine, « *La Vénus à la fourrure ou les confessions d'un suprasensuel* de Leopold von Sacher-Masoch », *op. cit.*

hommes, accoutumés, manipulés insidieusement par le pouvoir des images récurrentes offrant une domination culturelle).

N'oublions pas néanmoins que si le corps masculin est autant objectifié que celui de la femme et victime de stéréotypes, les conséquences sociales sont autres : la femme est plus sujette à être victime de remarques, violences, agressions, et la culture de l'objectification de son corps la met socialement en danger, renforçant une société inégalitaire où la culture du viol est encore dominante. Dans *Showroomdummies*, le corps féminin est présenté comme vulnérable, passif et en situation de soumission, là où le corps masculin sera victime du stéréotype de l'ultra virilité, de la puissance. Pour autant, la souffrance dans *Showroomdummies* revisite ces enjeux présentant les danseurs Jonathan Capdevielle et Guillaume Marie comme ayant un besoin irrépréhensible de gifles jusqu'à l'épuisement sans dégager de source de plaisir. Les femmes exécutent parce que leurs gestes sont guidés, les hommes reçoivent par obligation[1092].

Le showroom comme espace d'objectification : porter ou subir

> Si *Playtime* est pour [Gisèle Vienne] « un très bon exemple de film dont la composition a un caractère fortement musical et chorégraphique »[1093], c'est parce que Jacques Tati, substituant le polycentrage au monocentrage, monte plusieurs événements simultanés dans un même plan. […] la syntaxe du montage abandonne l'horizon de cohérence syntactico-sémantique qui préside aux phrases "bien formées" : son régime n'étant plus celui des grammaires normatives, tout se passe comme si des figures comme l'oxymoron, l'antithèse, l'épanorthose, l'anacoluthe, etc. – lesquelles n'étaient admises que dans le cadre rigoureux d'une construction phrastique et narrative […] de fonctionnement "normal" […].[1094]

L'espace scénique proposé par Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey fait référence dès le titre de la pièce au showroom de mode qui synthétise plusieurs fonctions en un seul lieu : il est à la fois le lieu d'exposition des mannequins et des vêtements, la salle d'attente des mannequins, et le lieu de marchandisation des pièces de couture[1095]. Le showroom est moins exposé que la vitrine de magasin ou le podium de défilé de mode, cependant il est probablement le lieu le plus violent pour le corps, son traitement et son exposition : il est le lieu d'habillement et déshabillement des mannequins, le lieu de rivalité entre acheteurs et négociants des commandes comme des contrats de travail. C'est donc un lieu de possession, où corps et objets sont entremêlés. Sur la scène, utiliser cet espace particulier a une incidence majeure sur la manière de composer le mouvement :

[1092] « Les scènes masochistes ont besoin de se figer comme des sculptures ou des tableaux, de dédoubler elles-mêmes des sculptures et des tableaux, de se dédoubler dans un miroir ou un reflet […]. » DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, suivi de SACHER-MASOCH (von), Leopold, *La Vénus à la fourrure*, coll. « 10/18 », éd. UGE, Paris, (1967) 1973, p.70. Corps réel de l'homme ou de la femme et corps irréels du fantasme coïncident par la marionnettisation, mettant en corps les fondements obscurs de l'érotisme, entre vivant et objet, dominance et soumission, prise et emprise.

[1093] VIENNE, Gisèle, « Les vertus de la contradiction », BOUQUET, Stéphane (dir.), *Danse et Cinéma*, coéd. CND et Capricci, Paris, 2012, p.145.

[1094] VOUILLOUX, Bernard, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, chap. « Histoires », *op. cit.*, pp.22-23.

[1095] BELKAÏD-NERI, Leyla, « Le showroom de mode comme espace de médiation de la subjectivation matérielle », *Terrains/Théories*, n°8, 12 novembre 2018, [en ligne]. In *Site Journal Open Edition*, [consulté le 4 novembre 2019]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/teth/1306.

les danseurs de *Showroomdummies* reprennent comme geste principal la marche du défilé de mode ou *catwalk* (faisant artificiellement se succéder chaque pas sur une seule ligne) favorisant le balancement des hanches. Par la marche régulièrement arrêtée en poses reprenant celles des mannequins de vitrine, nous assistons à la traite du corps dans le showroom, où corps humains et corps plastiques ont la même valeur et sont déplacés sans ménagement d'un bout à l'autre de la scène. Si le défilé est un spectacle (*show*), alors la marche des mannequins doit faire rêver : éloignée de la marche quotidienne et naturelle, elle homogénéise les mannequins d'un seul même mouvement impulsé, elle les animalise en les rapprochant de la panthère au long déroulé, elle les suspend presque dans les airs par la ligne si étroite qu'elle fait suivre. Déjà, le corps de la danseuse marionnettisé est porté par ce geste, suspendu au-dessus de la réalité. Dès qu'il entre dans l'espace du showroom, le corps n'est donc plus humain : il est spectacle, objet du regard, curiosité envoûtante. Une marche qui, comme le lieu du showroom, dépasse le réel créant un espace hors-sol, tout en neutralisant paradoxalement la personnalité du mannequin par un lissage uniforme.[1096]

En reprenant le concept d'objectification tel que nous l'avons déjà évoqué, il s'agit de s'inscrire dans les pas de Daniel Miller[1097] et envisager l'objectification comme :

> une dialectique par laquelle les humains produisent des choses qui créent les humains en structurant en retour leurs techniques de soi et leurs subjectivités[1098].

L'objectification revient ainsi à expliquer comment, si le corps féminin est envisagé comme un objet, il induit une pratique qui initie le regardeur à rendre objet ce qu'il voit : la boucle est sans fin entre la vision imposée et celui qui se fait influencer par elle et finit par l'incorporer à sa pratique. Dans les portés de *Showroomdummies*, le danseur masculin est condamné, comme Sisyphe, à porter jusqu'à l'épuisement les femmes autant que les mannequins en plastique, sans communiquer au spectateur de plaisir ou de désir à l'action, comme coincé dans une souffrance machinique inarrêtable. Il va jusqu'à mettre les danseuses en position pour qu'elles le giflent. C'est ainsi un rapport inversé au porté traditionnel[1099] qui est proposé : non plus là pour mettre la danseuse en valeur, le danseur masculin est au contraire très visible et pris dans un geste fortement engagé dans l'espace. Il n'est plus une puissance virile[1100] mais servile dans ce porté dansé. De la même façon, les danseuses ainsi déplacées ne se rebellent ni ne se révoltent pas :

[1096] Un rapide coup d'œil sur les défilés montre que les années 1950 puis 1960 utilisaient une marche plus libre avec de nombreuses poses, tandis que la *catwalk* fait son apparition dans les années 1980 et 1990 et lisse voire robotise la marche, l'accompagnant d'une expression neutre ou désabusée.

[1097] MILLER, Daniel, *Material Culture and Mass Consumption*, coll. « Social archeology », éd. Cambridge, Mass : B. Blackwell, Oxford, 1987, 240p.

[1098] BELKAÏD-NERI, Leyla, « Le showroom de mode comme espace de médiation de la subjectivation matérielle », *op. cit.*

[1099] ROQUET, Christine, « Porter », in GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, *op. cit.*, p.184.

[1100] *Idem.*

considérées comme des objets, représentées comme tel, le mouvement de leurs corps raconte une acceptation voire une absorption de cette représentation imposée.

Porter : la violence morbide de l'érotisme

Pour Georges Bataille, dont l'œuvre fit très tôt une forte impression sur Gisèle Vienne[1101], « […] l'érotisme […] est l'approbation de la vie jusque dans la mort »[1102], or par la série de portés de *Showroomdummies*, Gisèle Vienne crée l'image de corps qui se percutent dans un geste où « s'échangent l'érotisme et la mort »[1103]. Du porter à l'emporter jusqu'à l'emprise, l'érotisme présent dans ce spectacle est celui d'une violence morbide[1104] manifestée par ces porters de femmes-mannequins de vitrine, cette « violence élémentaire, qui anime, […] les mouvements de l'érotisme »[1105]. Suivant la pensée de Georges Bataille, nous sommes toutes et tous des êtres d'abord discontinus, selon notre rapport à la mort :

> […] le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation. […] l'arrachement de l'être à la discontinuité est toujours le plus violent. Le plus violent pour nous est la mort qui, précisément, nous arrache à l'obstination que nous avons de voir durer l'être discontinu que nous sommes. Le cœur nous manque à l'idée que l'individualité discontinue qui est en nous va soudain s'anéantir.[1106]

Le porté est l'action d'arracher l'autre à la terre, mais aussi à sa discontinuité telle qu'elle est exposée par Bataille. L'action de porter revient à interférer sur l'autre, marquant des ruptures voire des retours en arrière dans la course en pointillés – discontinue – de son cycle vital. Porter, c'est donc agir sur l'autre, le transformer, bouleverser sa trajectoire en dépit de ce qu'il est. Dans cette perspective, être porté dans *Showroomdummies* équivaut à mourir prématurément, interrompant la discontinuité de chacun. De ce travail sur le geste chorégraphique du porter, qui marionnettise autant qu'il réduit le corps à l'état d'objet, le spectateur ne voit que des corps que l'on déplace, sans distinction entre la chair et la matière, des objets mis à disposition remplissant et réagençant l'espace. Ces porters sont alors d'une grande brutalité sur les corps ultra-sexués des femmes en jupes courtes et talons hauts : ils sont la vision de corps désincarnés, évidés, sans aucune autonomie possible. Les cheveux balancent, les bras et jambes restent droit, les corps sont renversés sans ménagement puis posés au sol et installés rapidement dans une nouvelle pose. Le vivant a disparu, du corps autant que du plastique, et la place faite à l'objet anthropomorphe que l'on déplace est sans ménagement.

1101 Entretien Gisèle Vienne et Oriane Maubert, 30 septembre 2019. Annexe, p.161.
1102 BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, « Introduction », *op. cit.*, p.13.
1103 VOUILLOUX, Bernard, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, chap. « Histoires », *op. cit.*, p.31.
1104 « L'érotisme des corps a de toute façon quelque chose de lourd, de sinistre. » BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, « Introduction », *op. cit.*, p.20.
1105 BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, « Introduction », *ibid.*, p.18.
1106 *Idem.*

Cet érotisme brutal du porter dans *Showroomdummies* n'est cependant pas aussi lisible qu'on pourrait le supposer, comme toutes les œuvres de Gisèle Vienne d'ailleurs : il plane sur ces porters une énigme profonde qui conduit le spectateur sur des hypothèses toujours plus déroutantes les unes que les autres. Tout se crée finalement sur la base de ce que Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey ne montrent pas : la violence en elle-même. Certes les corps sont déplacés sur la scène, sans distinction entre les vivants et les plastiques, certes les portés sont peu précautionneux, mais tout est suggéré. Au spectateur de recomposer à partir de sa propre base : ce qui nous hante, nous traverse, nous poursuit.

Ce qui crée le malaise, c'est l'emprise sur le corps, la manière dont celui-ci est attrapé. Autour de la taille, parfois un bras entre les jambes légèrement écartées (et qui ne s'ouvrent jamais tout à fait), les différentes techniques utilisées pour porter les corps des femmes et des mannequins de vitrine mettent le spectateur mal à l'aise, d'autant que l'interprète qui les déplace est pris dans un mouvement d'obligation, sans plaisir. Entre le geste sensuel, la *love doll* et la brutalité, il n'y a qu'un frôlement de hanche, de cuisse. Georges Bataille pose la question : « que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires ? une violation qui confine à la mort ? qui confine au meurtre ? »[1107] Le porter dans *Showroomdummies*, finalement, tétanise. Il n'est ni gracieux, ni élégant, ni sensuel. Il ne sert pas la relation, pas plus qu'il ne permet à celui qui est porté de relancer ensuite son geste vers autre chose une fois arrivé au sol. Le porter est bien une emprise par le déplacement, la manifestation d'un jeu de pouvoir : le corps, immobile, est déplacé à volonté dans l'espace, pour retrouver la même immobilité. Il est « confiné »[1108] pour reprendre le mot de Bataille, c'est-à-dire dans l'incapacité de se déplacer, saisi à vif dans l'immobilité la plus totale. Bataille poursuit alors :

> Toute la mise en œuvre de l'érotisme a pour fin d'atteindre l'être au plus intime, au point où le cœur manque. Le passage de l'état normal à celui de désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu.[1109]

Le corps est abîmé durablement par le porter : déjà objectifié jusqu'alors, à ce stade du spectacle, il ne s'appartient plus. Le vivant a définitivement été exclu de l'équation, « le cœur manque »[1110]. Ainsi *ex-centré*, le corps marionnettisé de la danseuse affirme, par son geste, un corps offert.

[1107] BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, « Introduction », *ibid.*, p.19.
[1108] *Idem.*
[1109] *Idem.*
[1110] *Idem.*

In Memoriam de Sidi Larbi Cherkaoui : guider son partenaire, rendre visible les failles

À l'origine de plus de cinquante chorégraphies, Sidi Larbi Cherkaoui fait partie de la génération dite émergente des chorégraphes flamands à la fin des années 1990, dont la formation a entre autre été traversée par les enseignements d'Alain Platel (les Ballets C de la B) et d'Anne Teresa de Keersmaeker à P.A.R.T.S.[1111] Par une danse très physique, au corps souple voire élastique, imprégnée tout autant du théâtre et de la musique, Sidi Larbi Cherkaoui cherche régulièrement du côté des « mouvements extrêmes »[1112] pour « exorciser la réalité »[1113] « aux limites du possible »[1114]. Ainsi, il collabore beaucoup avec des circassiens notamment plus que des danseurs, recherchant un épuisement dans le corps, proche de la transe.

En 2004, le directeur des Ballets de Monte-Carlo Jean-Christophe Maillot propose à Sidi Larbi Cherkaoui de créer une chorégraphie pour ses danseurs. « Ode aux défunts »[1115], avec *In Memoriam* (« à la mémoire de »), Sidi Larbi Cherkaoui puise son geste chorégraphique dans la perte de ses proches :

> Le lien entre la réalité et la mémoire est au cœur de la production *In Memoriam*. Dans un monde souterrain imaginaire, les danseurs font appel aux forces magnétiques pour se ressusciter les uns les autres. Ils explorent des mouvements d'attraction et de répulsion, de magnétisme et d'anti-magnétisme afin d'examiner la signification du mot "harmonie".[1116]

Sur fond de chants corses et italiens *a capella*[1117], *In Memoriam* interroge, par un geste de Pygmalion éveillé où le geste chorégraphique se crée dans la manipulation de l'autre, l'immensité indomptable de l'espace *entre* les corps : quelle est cette énergie qui fait danser deux danseurs ensemble ? Quel est ce lien invisible qui les unit ? Quel est ce corps réifié, et son lien objectifiant avec celui qui l'anime ? Deux corps vivants peuvent-ils vraiment créer l'illusion que l'un manipule l'autre ? Au-delà du clivage animé/inanimé que le geste de *In Memoriam* semble proposer de prime

---

1111 Pour une traversée détaillée des enseignements suivis par Sidi Larbi Cherkaoui, voir KHOURY, Cristelle, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de* Myth *de Sidi Larbi Cherkaoui*, Thèse de doctorat, Sciences et techniques des activités physiques et sportives (74e section), sous la direction de Georgiana Wierre-Gore, Université Blaise Pascal – Clermont Ferrand 2, 4 décembre 2014, pp.29-45.

1112 BOISSEAU, Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, éd. Textuel, Paris, 2013, p.14.

1113 *Idem.*

1114 *Idem.*

1115 CHERKAOUI, Sidi Larbi, site officiel, présentation de *In memoriam*, [en ligne]. In *Site East Man*, Belgique, [consulté le 19 septembre 2017]. Disponible sur : http://www.east-man.be/fr/14/47/In-Memoriam.

1116 *Idem.*

1117 Sidi Larbi Cherkaoui est formé aux chants *a capella* corse et italien transmis oralement par le danseur et chanteur Damien Jalet et la chanteuse et comédienne Christine Leboutte, s'ouvrant également au monde de l'ethnomusicologie avec Giovanna Marini. Le chant ancien et traditionnel, et sa puissance incluse dans le mouvement, sont une révélation pour lui, et lui font déplacer sa pratique au-delà de lui-même. KHOURY, Cristelle, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de* Myth *de Sidi Larbi Cherkaoui*, *op. cit.*, pp.32-33.

abord, c'est une interrogation sur le corps déchu, dévitalisé, mort en devenir ou déjà mort, et son identité restant dans l'esprit et les mains de l'autre qui est en jeu.

*

Après un chant collectif *a capella*, une fois le silence revenu, un homme portant une tenue assez proche d'un *hakama* japonais (une sorte de longue jupe plissée ou pantalon large traditionnellement porté par les samouraïs) marche lentement vers le fond de scène où se trouve une danseuse vêtue d'une robe noire, étendue au sol sur le dos, jambes jointes, bras dépliés au-dessus de sa tête. Le danseur s'accroupit lentement devant elle et prend le temps de la regarder.

Alors que monte une vibration sonore, le danseur déplie sa main droite à quelques centimètres au-dessus du corps de la danseuse, dans un mouvement légèrement ondulant partant du coude. Suivant l'impulsion de la voix masculine qui commence à chanter, la main du danseur monte, comme attirant par sa paume le ventre de la danseuse qui se soulève en même temps. L'écart entre la main et le ventre reste le même, la distance est tenue. Repliant légèrement ses doigts, le danseur fait mine de relâcher la danseuse dont le corps s'affaisse de nouveau au sol. De sa main gauche maintenant, il reproduit le même geste au-dessus de la hanche droite de la danseuse qui se soulève dans une légère torsade vers l'intérieur de son corps, entraînant avec elle une partie de la jambe droite. De nouveau, la main du danseur se replie, le corps de la danseuse se relâche.

Le danseur se redresse et, dans un léger pas-chassé, s'approche des pieds de la danseuse chaussés de pointes. Par le même geste de sa main gauche, il "soulève" son genou droit jusqu'à élever la jambe de la danseuse à angle droit, puis il étire la jambe avec sa main droite en la positionnant au-dessus du pied de la danseuse, pointe tendue. La jambe est tendue à la verticale au-dessus de la danseuse. Le danseur, ayant suivi le mouvement qu'il souhaitait impulser, s'est levé. Dans le souffle de la dernière vocalise du chanteur, le danseur lâche son mouvement, la danseuse se replie brutalement sur son côté gauche recroquevillée en position fœtale.

Penché au-dessus d'elle, le danseur, buste en avant et jambes tendues, étire son bras devant lui, sa paume guidant le pied droit de la danseuse. La jambe de celle-ci se déplie et se rapproche de sa tête. La danseuse pivote sur son genou gauche, tourne sur elle-même et se retrouve à quatre pattes, tête en bas, main gauche tendue vers le sol, et coude droit levé vers le danseur : c'est au-dessus du coude que le point de connexion entre eux est établi désormais.

Tous deux, têtes en avant, étirent leurs jambes puis plongent de nouveau vers le sol sans s'effondrer tout à fait, dans un mouvement d'inspiration-expiration. La main droite de l'homme se déplace au-dessus de la tête de la femme. Hanches en arrière, genoux pliés, celle-ci redresse la

tête en suivant la main de son partenaire, et se met debout tout à fait jusqu'à se hisser sur pointes. En changeant de main, le danseur déstabilise le lien, et la danseuse redescend lentement accroupie.

De sa main droite, le danseur initie pour le bras droit de la danseuse un mouvement large arrondi vers l'intérieur du corps, entraînant tout son corps à se tourner debout face à lui, dos au public. Sur pointes, la danseuse est "tenue" à la verticale par la main du danseur au-dessus de sa tête. Doigts légèrement écartés, il positionne sa main droite au-dessus du coude gauche de sa partenaire et fait lever le bras dans un mouvement d'ouverture jusqu'à la verticale.

Le danseur tient alors le poignet de la danseuse : c'est leur premier contact physique entre eux, succédant à une grande proximité où de l'air était maintenu entre les deux corps. De sa main gauche toujours au-dessus de la tête de la danseuse, le danseur impulse un léger mouvement en spirale. La danseuse se met alors à tourner sur elle-même sur une pointe, comme tenue sur son axe par la main du danseur en contact avec son poignet. Elle fait deux tours sur elle-même.

Le mouvement s'accélère. La jambe gauche de la danseuse s'allonge en arrière, rejointe par le pied droit. Le danseur fait descendre ses deux bras tendus vers le sol, faisant initier à la danseuse la position du pont renversé, paumes de mains au sol. Le corps de la danseuse s'effondre rapidement par le nombril. Le danseur accroupi la "relève" d'une impulsion de sa main gauche au-dessus de son ventre et, appuyant sa main droite sur sa nuque, il conduit la danseuse à se redresser tout à fait puis à redescendre en avant sur les mains en courbant la colonne vertébrale. Dans ce même mouvement, elle tend sa jambe droite pointée vers le ciel, et le danseur ne fait que lui donner une impulsion à son passage devant lui pour lui faire finir sa trajectoire vers le sol.

Le danseur entoure la taille de la danseuse de sa main gauche et la redresse face à lui. Chacun s'écarte de l'autre par le buste en arrière, puis ils se rapprochent de nouveau. Le danseur hisse la danseuse sur son épaule gauche : tête vers le sol, les jambes de celle-ci sont tendues en équerre devant le danseur.

Ce dernier fait un demi-tour pour se retrouver dos au public et la danseuse déplie ses jambes autour de sa nuque pour les aligner en grand écart. Lentement, il la pose au sol et tourne sur lui-même. La danseuse a le corps légèrement incliné en arrière, tandis que le danseur, main gauche au-dessus de son visage, fait le tour de son corps en marchant. Alors qu'il arrive sur son côté gauche et sans qu'il ne fasse de mouvement supplémentaire que de maintenir sa main au-dessus de sa tête, la danseuse se redresse et commence à avancer en même temps que lui en faisant des

tours sur pointes sur elle-même, dans une diagonale du fond-cour à l'avant-jardin. Sa longue robe noire virevoltant lui donne des airs de derviche tourneur.

Au sixième tour sur elle-même, la danseuse est saisie à la taille par le danseur, écartant bras et jambes, et continuant de tourner ainsi soulevée dans les airs sur trois tours. Dans un mouvement large, tous deux reposent les pieds au sol, genoux légèrement pliés et reculent en pas chassés vers cour. Buste plié en avant, la danseuse tourne sur elle-même, le danseur se détache légèrement d'elle. Alors qu'elle se redresse et tourne sa tête sur son côté droit, elle est arrêtée dans son mouvement par la main du danseur devant son visage.

Reprend alors le rapport d'animation du début. Le danseur se décale sur le côté gauche de la danseuse et de sa main gauche soulève son genou gauche à angle droit. La danseuse conserve sa tête tournée vers sa droite, comme ne souhaitant pas voir ce mouvement imposé. La jambe est tendue en pointe à la verticale et dans une impulsion de la main du danseur, elle retourne au sol dans un mouvement large et arrondi. Le buste de la danseuse s'affaisse alors, puis comme une inspiration se redresse et s'affaisse de nouveau suivant l'impulsion de la main du danseur au-dessus de son dos. Comme pour prendre leur élan, les danseurs reprennent ce mouvement deux fois. Au troisième, le danseur saisit sa partenaire à la taille et celle-ci s'élance dans les airs, corps tendu vers le ciel, mains et pointes de pieds vers le sol, comme attirée autant par l'élévation que par la chute, par le ciel et la terre. Dans une impulsion brutale, le danseur l'élève alors tout à fait en la tenant sous les aisselles : la tête de la danseuse retombe sur le côté, ses membres pendant vers le sol. Après quelques pas, le danseur la pose au sol, ils s'accroupissent ensemble.

Main au-dessus de sa nuque, dans un mouvement rapide, le danseur fait tourner la danseuse sur elle-même puis la redresse face à lui. Elle avance face public tandis qu'il recule. Les mains du danseur font s'étirer le corps de sa partenaire un coup sur sa droite, un coup sur sa gauche. Puis il lui fait initier un mouvement d'ondulation en donnant une impulsion devant son front puis devant son ventre, la faisant reculer en une vague.

Dans un mouvement rapide, elle recule tandis qu'il avance et, écartant largement les bras tous les deux, ils s'enlacent. Elle s'allonge sur son dos et, genoux pliés tenant l'une de ses jambes et sa main, le danseur les fait tourner tous les deux, têtes vers le sol.

Tandis qu'ils tournent, le danseur pose la danseuse au sol, et les rapports entre les deux interprètes vont brièvement s'inverser. Dès que ses pieds sont en appui, c'est la danseuse qui, de leurs mains unies tendues vers le ciel, fait tourner le danseur sur place comme une ballerine. Puis leurs mains se détachent, la danseuse tombe légèrement, le danseur la suit, et ensemble se

redressent. S'effondrant de nouveau à quatre pattes, la danseuse soulève sa tête en suivant de nouveau la main du danseur suivant le procédé qu'ils ont exploré précédemment. Le mouvement ralentit : la danseuse et le danseur, unis par le lien invisible entre le front et la main, se remettent debout.

Alors que le danseur plie les genoux, la danseuse tend à la verticale son bras droit. Il la soulève lentement dans les airs, maintenant au-dessus de sa tête sa main gauche. Ils se regardent. Le danseur incline sa main gauche et sa tête vers jardin, et le corps de la danseuse s'allonge dans les airs (toujours tenu par le bras droit du danseur), étiré dans une ligne des pieds à la tête parallèle au sol. Pliant les genoux dans un léger mouvement de bascule, le danseur repositionne la danseuse à la verticale face à lui.

Lentement, il tourne sur lui-même pour placer la danseuse dos au public et la dépose au sol. La main gauche du danseur initie une impulsion qui soulève la jambe droite de sa partenaire. Il fait de même avec sa main gauche, soulevant cette fois-ci le bras droit. La danseuse est ainsi en équilibre sur sa pointe droite, tenant le cou de son partenaire par sa main gauche. Dans un léger mouvement d'ondulation, elle le lâche et déplie ses deux bras et, ainsi sur pointes, s'incline légèrement en arrière. Défiant ainsi les lois de la gravité, son partenaire la retient par sa ceinture.

Puis il se place derrière elle et la soulève par la taille. De nouveau à l'horizontal, visage vers le ciel cette fois-ci, la danseuse est allongée sur l'épaule de son partenaire. Celui-ci maintient entre eux le lien magnétique par sa main dépliée au-dessus de l'abdomen de la danseuse. Il tourne sur place plusieurs fois tandis qu'elle revient parallèle à lui. Sans toucher le sol, la danseuse replie ses jambes derrière celles de son partenaire. Tendant son bras en avant, le danseur entraîne les jambes de la danseuse devant eux, rendant le porté précaire : elle ne tient que par son bras autour de la nuque de son partenaire, celui-ci la tenant d'une main à la taille.

Délicatement, les deux pieds de la danseuse rejoignent le sol. Retenue par son bras gauche en arrière, la danseuse se hisse de nouveau sur pointes, tourne sur elle-même et est arrêtée face au danseur par sa main devant son visage, comme précédemment. Sous l'impulsion de la main droite du danseur, la jambe gauche de la danseuse se relève jusqu'à la verticale, entraînant son bras droit dans un même mouvement. Elle tourne sur place et tous deux plongent en avant.

Alors qu'il tend son bras à quelques centimètres de son dos, la danseuse se hisse sur pointes et recule. Par de petits pas rapides, le duo traverse la scène à reculons vers cour. En s'arrêtant, la danseuse étire son buste en arrière, regardant son partenaire à l'envers. Suivant sa main devant son visage, le corps de la danseuse s'abaisse et se redresse à plusieurs reprises, puis

revient à la verticale. Le danseur est derrière elle. Têtes sur le côté, ils se regardent, puis montent leurs bras vers le ciel, les croisent devant eux et les remontent. Le danseur reste debout, tête en avant, la danseuse s'effondre au sol, à genoux, tête en arrière, puis bascule complètement en avant, pieds relevés au-dessus de son dos. Elle est à plat ventre au sol. Elle bascule ainsi en avant puis en arrière trois fois sans que le danseur n'initie quoique ce soit, comme prise dans son élan.

Le danseur fait le tour de sa partenaire et tend de nouveau sa main gauche au-dessus d'elle : le mouvement de balancier se stabilise. Au sol, jambes vers l'arrière, bras écartés, la danseuse est une sculpture au mouvement arrêté.

*

Dans cet extrait de *In Memoriam* de Sidi Larbi Cherkaoui, les propriétés marionnettiques du geste sont assez évidentes : deux danseurs s'appuient sur le principe de l'animation, la main de l'un servant à donner l'illusion d'animer le corps de l'autre par des fils invisibles. Le sens de manipulation va généralement du danseur en direction de la danseuse, mais la description de geste a révélé que parfois les rôles s'inversent, voire la danseuse effectue un geste autonome ou en contre-point de la zone manipulée. Par ailleurs, le geste proposé par Cherkaoui dépasse le stade strict du jeu de pouvoir et des fils invisibles pour créer un dialogue réceptif entre les deux interprètes, où l'espace *entre*, cet air sans contact, relie les deux danseurs et crée comme une force magnétique, maintenant toujours les corps dans une grande proximité.

Nous aborderons cet extrait sous trois angles principaux : le basculement du geste entre répulsion et attraction pour le corps mort ; la manipulation de l'autre envisagée comme un éveil par la rencontre ; la question de la ré-animation dans le soin accordé au corps de l'autre.

Entre répulsion et attraction pour le corps mort

Comme le proposent la présentation du spectacle ainsi que le titre, *In Memoriam* prend sa source auprès des défunts et la mémoire qui les entoure, entre le rêve et la réalité qui continuent de les faire exister. Le corps exposé en scène est donc d'abord la manifestation du souvenir, du mort et du fantasme qu'il constitue. En ce sens, le rapport au corps tel que proposé par Sidi Larbi Cherkaoui s'inscrit dans une problématique profondément marionnettique : le corps à regarder n'est pas celui du réel, il n'est pas non plus celui du vivant. C'est un corps-souvenir, un corps refabriqué, un corps fantasmé. S'il bouge, il est alors la manifestation d'une illusion.

Faire danser ce corps implique donc de créer une gamme de gestes particulière, que Sidi Larbi Cherkaoui choisit de composer par la manipulation, entre répulsion et attraction. Il fonde son

geste sur un procédé très simple propre à l'illusion : la synchronisation quasi parfaite entre deux danseurs, élaborée dans une respiration afin de faire croire que l'un fait bouger l'autre.

Le geste de manipulation marionnettique est donc directement transposé de la marionnette aux corps des danseurs : nous pouvons désigner dès le départ un manipulateur (le danseur) et une manipulée ou une marionnette (la danseuse), selon un procédé gestuel assez pédagogique qui borne pour le spectateur les zones de l'illusion sur les corps où le mouvement émerge. Ainsi, le début de l'extrait nous montre comment la main du danseur, tenue à distance à quelques centimètres de la danseuse, fait bouger celle-ci sans contact. Le corps mort n'est pas présenté comme un corps autonome, son mouvement ne peut s'exercer que par la volonté de celui qui manipule, qui pense à lui, qui rêve sa présence.

Le geste entre les deux danseurs se construit alors sur deux actions principales : s'attirer et se repousser. Comme le souligne Sidi Larbi Cherkaoui :

> La tendresse (attirance) et l'agressivité (répulsion) proviennent de la même source, dans un jeu intime de polarisation.[1118]

Le chorégraphe nous raconte ici la contradiction que chacun peut éprouver à la vue, à la pensée, voire au toucher, d'un corps mort. Le corps mort dégoûte autant qu'il fascine, rejette autant qu'il charme, il manifeste un inconnu, une peur autant qu'une énigme universelle. Or, ce répulsif et ce sensuel contradictoires sont constitutifs de l'acte de manipulation marionnettique : manipuler l'autre est tout autant un acte charnel qu'un acte de domination, un jeu ludique, qu'un geste morbide.

Ainsi, les danseurs de *In Memoriam* sont, durant la plus longue partie de l'extrait, à une distance maintenue : à la fois ils sont dans une grande proximité (quelques centimètres à peine les séparent), à la fois de l'air est compressé entre eux, ils ne se touchent que rarement, plutôt pour les besoins techniques de la chorégraphie. Ils sautent, s'éloignent, se rapprochent, tombent, font des pas-chassés, se poursuivent, se rejettent, se poussent, se touchent sans s'enlacer, s'enlacent sans se toucher.

Néanmoins, la chorégraphie fait état de portés où les danseurs sont nécessairement dans un corps à corps. Ces portés sont souvent additionnés à des tours sur place : l'élévation rencontre l'ivresse du tour. Dans ces portés tournés, ce qui crée la vision d'un corps mort, est la tenue de celui-ci : les membres, comme « des pendules »[1119] des marionnettes selon la formule d'Heinrich

[1118] CHERKAOUI, Sidi Larbi, site officiel, présentation de *In memoriam*, [en ligne], *op. cit.*
[1119] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, p.10.

von Kleist, pendent souvent dans l'alignement du corps, comme impuissants face à l'action de la gravité. Ils indiquent que ce corps en mouvement peut, à tout moment, s'effondrer.

Cette impression d'effondrement est renforcée par l'ivresse presque transcendentielle que proposent les tours sur place. En référence à ceux du derviche tourneur, les tours concrétisent un état d'inconscience onirique proche de la mort. En effet, les tours du derviche tourneur peuvent être considérés comme une méditation activée par la danse : cette forme de prière dansée ((le *sama*) pour la religion musulmane, particulièrement en Turquie) se fonde sur des cercles répétitifs qui sont rapidement hypnotiques et conduisent à un abandon de soi au profit d'une transe qui élève le tourneur vers le divin. Dans *In Memoriam*, Sidi Larbi Cherkaoui demande à ses danseurs de faire « appel aux forces magnétiques pour se ressusciter les uns les autres »[1120] : le corps, ainsi abandonné dans le tour, se détache de sa condition. Dans cette bulle tournante, infranchissable, le duo éloigne le monde autour et ses aspérités pour recréer « le lien entre la réalité et la mémoire »[1121].

Manipuler l'autre : l'éveil par la rencontre

Le geste de manipulation travaillé pour *In Memoriam* vise à réveiller les articulations du corps endormi par les impulsions du partenaire. Travailler des gestes de manipulation permet d'interroger sa propre identité via le rapport à l'autre. Or, cette interrogation est semée dans toutes les pièces de Sidi Larbi Cherkaoui. Comme le souligne Cristelle Khoury[1122], sa démarche se fonde sur la rencontre avec l'autre, et toutes les différences que ce dernier apporte avec lui. La danse, vectrice d'altérité, provoque la rencontre qui « crée un déplacement de soi à soi par la médiation de l'autre »[1123] : la rencontre crée un désordre chez l'individu, qui est *ex-centré* de ses habitudes, « soit un repositionnement nouveau qui ouvre sur une appréhension nouvelle de soi et de l'Autre »[1124]. C'est un processus gestuel qui se fonde donc d'abord sur la stimulation des interprètes entre eux. Nous retrouverions là alors un vocabulaire gestuel pour les danseurs qui fait écho aux autres œuvres de Sidi Larbi Cherkaoui tel que se nouer ou se dénouer, léviter, s'extraire, compresser, contracter, contorsionner, créer des plis et des replis dans le corps.[1125]

1120 CHERKAOUI, Sidi Larbi, site officiel, présenta tion de *In memoriam*, [en ligne], *op. cit.*
1121 *Idem.*
1122 KHOURY, Cristelle, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de* Myth *de Sidi Larbi Cherkaoui*, « Introduction », *op. cit.*, p.9.
1123 DUTEILLE, Cécile, « L'événement de la rencontre comme expérience de rupture temporelle », *Arobase : journal des lettres et des sciences humaines*, n°6, Université de Rouen, 2002, p.84, [en ligne]. In *Site HAL*, France, [consulté le 25 mars 2019]. Disponible sur : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00102484/document.
1124 KHOURY, Cristelle, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de* Myth *de Sidi Larbi Cherkaoui*, « Introduction », *ibid.*, p.11.
1125 BOISSEAU, Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, *op. cit.*, p.14.

Dans le duo de *In Memoriam*, dans la mesure où le danseur regarde la danseuse pour l'animer mais où celle-ci ne le voit pratiquement pas (souvent tête penchée, ou dos à lui), c'est la synchronisation entre eux qui prime pour créer la manipulation, mais aussi la chaleur du corps, l'ombre, l'écoute, l'attention portée au champ magnétique qui les unit, soutenu par le fond sonore choral qui résonne dans les cages thoraciques. C'est une respiration à trois, deux danseurs et le groupe de chanteurs, qui détermine le début du geste et crée l'illusion de manipulation. Il s'agit alors pour l'interprète de « trouver les limites de [s]on corps »[1126] en allant jusqu'aux limites de l'autre. À cet endroit, la limite est alors d'admettre de ne plus diriger son propre mouvement et de se laisser "initier" par le mouvement de l'autre.

Ainsi ce qui compte dans ce processus de manipulation proposé par Sidi Larbi Cherkaoui, ce n'est pas tant l'illusion parfaite (d'un danseur manipulant une danseuse) que la façon dont ce processus crée un effet-retour entre les deux interprètes : si le danseur cherche à manipuler la danseuse, il adapte constamment ses gestes en fonction d'elle. En ce sens, c'est pour elle qu'il danse, créant ce « frémissement nécessaire »[1127] à la manipulation dont parlait André-Charles Gervais pour la marionnette, une transmission énergétique dans les deux sens.

Chez Sidi Larbi Cherkaoui :

> rien de glorieux dans ces corps aux prises avec leurs démons ou leurs fantômes si ce n'est la fierté de batailler pour rester humain et droit debout. L'excès physique décape le brillant spectaculaire et technique pour ne laisser voir que le vivant, la chair, le souffle, la sueur.[1128]

Ainsi, le geste de manipulation en aller-retour entre les deux interprètes permet de dévoiler les failles de chacun, et de lever toute dissimulation sur elle : la rencontre avec l'autre, la projection de soi dans l'autre, et l'abandon de soi dans le geste de l'autre que l'on suit, aide à cette réconciliation. Les corps sont exposés dans une organicité brute, dévoilant la réalité crue de leurs failles. La faille est enfin envisagée à la fois comme faiblesse et ouverture pour laisser passer la lumière nécessaire à la transcendance.

Ré-animer

Enfin, *In Memoriam*, par le thème annoncé, se rapproche d'une danse macabre, ayant pour propriétés d'interroger l'animé et l'inanimé contenus en l'humain et la mémoire par le geste

---

[1126] BOISSEAU, Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, *op. cit.*
[1127] GERVAIS, André-Charles, *Marionnettes et marionnettistes de France : tableau général de l'activité des manipulateurs de poupées précédé de propos sur la marionnette et d'une grammaire élémentaire de manipulation et suivi d'une bibliographie des marionnettes*, « Grammaire de la manipulation », éd. Bordas, Paris, 1947, p.50.
[1128] BOISSEAU, Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, *ibid.*, p.15.

dansé.[1129] Cette danse de la mort se manifeste chez Cherkaoui par un soin tout particulier accordé au corps de l'autre, au disparu. Face aux incertitudes quant au devenir du corps, le danseur est ré-animé : ni vivant ni mort, il est placé dans une zone intermédiaire. La danse permet de chercher dans le corps la réponse à nos incertitudes, nos ombres, à la perte sur laquelle nous n'avons pas de prise. En ce sens, la ré-animation est la porte ouverte à l'exploration, aux reconsidérations, aux découvertes : une invitation à « repeupler le milieu dévasté de nos pratiques du "faire sens" face à ce qui (nous) arrive »[1130].

Cet air énergique qui les maintient à distance et qui les relie tout à la fois, participe à cette ré-animation des corps : les danseurs s'envoient une énergie mutuelle, chacun relance son partenaire. L'énergie circule dans le corps de l'autre, c'est un échange qui combat la mort et son immobilité irrémédiable par le geste dansé transfusé au corps.

Sidi Larbi Cherkaoui choisit de fonder son geste pour *In Memoriam* sur la base du magnétisme, cet air, cet espace énergétique compressé *entre* les corps, qui les relie comme des aimants. Chaque geste (de manipulation ou de suivi) est impulsé par une respiration commune. Jamais ou presque les danseurs ne se regardent pour respirer ensemble : ce n'est donc pas tant la main du danseur-manipulateur qui enclenche le mouvement (d'autant plus que parfois, celle-ci anime le dos de la danseuse ou le haut de la tête par exemple), qu'une respiration longue et profonde ensemble, tout à fait synchronisée. De nouveau, nous retrouvons là un processus marionnettique : pour bouger ensemble, à vue du public, le marionnettiste n'a pas une vision globale de leurs deux corps, il respire donc *avec* la marionnette plus qu'il ne la regarde.

Attirés l'un contre l'autre, les danseurs sont donc réunis autour d'une respiration commune qui prend toute son importance dans la construction du geste. Puisque Sidi Larbi Cherkaoui est adepte (entre autres) de l'iyengar-yoga, son geste chorégraphique est travaillé selon une concordance entre respiration et mouvement, ainsi que sur une intégrité globale de la posture qui relâche complètement certains muscles pendant que d'autres travaillent. Se ressusciter les uns les autres ou s'entretuer par l'espace d'air entre eux se manifeste alors dans le vacillement entre muscle relâché et muscle tonique, corps abandonné du mort ou corps manipulateur, dans ce que l'autre trouve comme réponse dans la respiration de son partenaire.

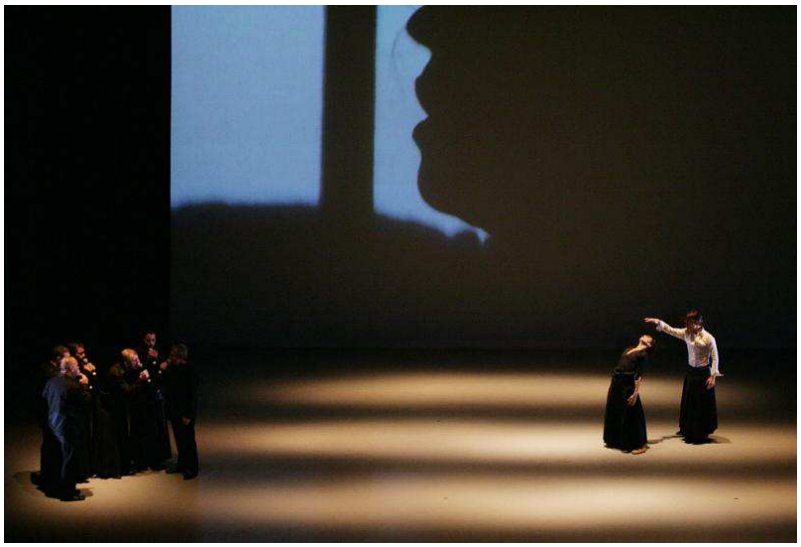
[1129] Voir sur ce point PALAZOLLO, Claudia, « Danser (avec) la Mort. Marionnettes macabres sur la scène chorégraphique », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, *op. cit.*, p.46.

[1130] BRUNEAU, Julien « Fabriquer le sens qui nous requiert », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, *op. cit.*, p.123.

Le souffle a alors toute son importance dans le geste : pour danser *In Memoriam*, il s'agit de respirer ensemble, se faire respirer l'un l'autre. Le souffle de l'autre devient une impulse du geste que Christine Roquet nomme un « dialogue de souffles »[1131], donnant lieu à un « accord pneumatique »[1132]. Elle précise :

> La variation du souffle est ce à quoi nous sommes le plus sensibles quand nous regardons l'autre bouger, sans pour autant en être conscients. Ainsi, pour s'imprégner de la mélodie énergétique propre à un mouvement ou à un enchaînement de mouvements, le danseur cherche-t-il parfois à se placer dans la sphère d'influence du pédagogue ou d'un camarade. Adapter sa propre respiration à celle de l'autre est le gage de l'incorporation de ce mouvement.[1133]

Le souffle fait donc cas partie intégrante du processus d'écriture de Sidi Larbi Cherkaoui pour *In Memoriam* : les danseurs sont dans une « écoute respiratoire »[1134] pour reprendre la formule d'Odile Duboc à propos de son propre travail. Cette écoute respiratoire transforme la perception de l'espace pour le danseur, elle en démultiplie le corps puisque celui-ci vient s'inscrire dans le corps de l'autre : le corps est donc étendu en monstre à deux têtes, à deux corps, mû par un même souffle puissant. La respiration organise le mode postural du duo de danseurs et participe à renforcer l'illusion de manipulation. En ce sens, le danseur *s'ex-centre* de son corps puisque sa respiration n'est plus uniquement sienne : comme le marionnettiste qui souffle avec et pour sa marionnette.[1135]



ill. n°33, *In Memoriam*, Sidi Larbi Cherkaoui, création 2004. © Marie-Laure Briane.

1131 ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, *op. cit.*, pp.160-161.
1132 *Ibid.*, p.160.
1133 *Idem*.
1134 DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphie*, *op. cit.*, p.22.
1135 « Respiration. Bien évidemment, la marionnette ne respire pas. Cependant l'acteur peut l'animer par un semblant de respiration, inspirée par la sienne (thoracique haute, basse, ½ thorax, abdominale, apnée haute, basse, soupir, *expir*, *inspir*, apnée, syncope…). La relation des deux respirations, celle de la marionnette et celle de l'acteur, peut être en conjonction ou en disjonction. » HEGGEN, Claire et MARC, Yves, avec la complicité de PEZIN, Patrick, *Théâtre du Mouvement*, chap. « Abécédaire en chantier », *op. cit.*, p.375.

En conclusion, le geste de manipulation initialement repéré entraîne en réalité le danseur dit "manipulateur" à migrer dans le corps de sa partenaire : puisqu'il la manipule, il ne regarde, ne pense, ne bouge qu'en fonction d'elle, de son corps, et de ce vers quoi il veut l'emmener, et quelles qualités de geste il veut atteindre. En ce sens, il ne bouge plus pour lui, mais pour elle. Il lui est dédié, comme un marionnettiste, s'*ex-centre* de lui-même et regarde comment son geste migre par le processus de manipulation dans le corps de sa partenaire et quels en son ses échos dans son geste à elle. Le "chez soi" du geste se trouve alors auprès de la partenaire, qui fait la danse. Dès lors, ce geste ne peut qu'être nomade, offert à chaque rencontre.

Redessiner le corps du danseur dans la perspective du *danser comme* induit donc en termes de gestes des processus de désincarnation (déconstruisant la présence par des phénomènes de diffraction qui produisent une double vision pour le spectateur), et de prises et d'emprises portant atteinte à l'intégrité du corps, dans une perspective objectifiante ou de guidage.

En conséquence, ces processus mettant en corps le troisième niveau de la marionnettisation du corps que constitue l'*ex-centrique* nous amènent à nous poser la question de la dissolution du corps et de sa métonymie dans le geste dansé.

III. Dissoudre le corps jusqu'à la métonymie

Nikolais, et le danseur qui peut tout :

Dans la danse, la figure de l'homme peut transcender sa dimension humaine et […] devenir absolument n'importe quoi. Le danseur peut être quelque chose d'abstrait ou de concret. Il peut être l'essence d'un personnage sans être le personnage lui-même. Il peut être un son ou une couleur. Il peut être une émotion sans être celui qui la ressent. Il peut être une qualité temporelle ou spatiale. Il peut être un objet de la nature ou une création de l'esprit. Au cours de l'acte de transcendance, il se sert de l'atout le plus puissant et le plus précieux de l'homme : sa capacité à se transformer, à devenir, à totalement se transcender. Il peut se réduire aux dimensions du microcosme comme s'étendre à celles du macrocosme. Plutôt que de se contenter du monde, il peut désormais contenir l'univers.[1136]

Pour cette dernière étape du *Danser comme*, nous arrivons, comme au bout d'un entonnoir, sur cette question : comment la marionnettisation du corps de troisième niveau qu'est l'*ex-centrique* fait-elle apparaître au plateau des phénomènes allant jusqu'à dissoudre le corps du danseur alors que celui-ci ne s'absente pas ? Comment peut-il disparaître presque complètement et être remplacé par une dissociation sur lui-même, une ou plusieurs autre(s) présence(s) sur son corps ? Où va le corps ? Et si seul un fragment du danseur est apparent et concentre ainsi l'attention du spectateur, est-ce que celui-ci peut se faire *tout corps* et en devenir alors une manifestation métonymique ?

Figure de style bien connue des études littéraires, la métonymie définit une chose par un autre terme, procédant ainsi à un glissement de sens (la partie pour le tout, la matière de l'objet, le contenant et le contenu, le lieu et la pratique,…). Au-delà de la métaphore qui propose une vision imagée, parfois poétique, la métonymie est intéressante si on dépasse l'idée de raccourci auquel on l'a souvent assignée, pour l'envisager plutôt comme un concentré de pensée : elle ramasse, pour ainsi dire, les sens, les images, les métaphores, et tous les éléments (concrets, imaginaires, spirituels) que l'objet véhicule. Avec la métonymie, il n'en reste que la matière première, le suc le plus fameux dont on a besoin pour communiquer l'idée. En ce sens, la métonymie est épurée, détachée de toutes fioritures et processus enjoliveurs, et s'éloigne de la métaphore. Elle permet ainsi d'aller à l'essentiel. Elle trace. Elle signe.

[1136] NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, trad. américaine, dirigé et annoté par Mark Lawton avec la collaboration de Julien Bambaggi, « Introduction », coll. « Linéaris », éd. Deuxième Époque, Montpellier, 2018, p.49.

La métonymie amène nécessairement à se poser la question du détail dans l'étude de l'œuvre dansée. Pour ce point, je m'appuie essentiellement sur les recherches effectuées par Daniel Arasse[1137], qui définit le détail comme un « moment privilégié »[1138] porteur de « surprise »[1139]. Pour lui, le détail est de deux ordres. D'abord *particolare*, il est une partie de la figure extraite de l'ensemble. Ensuite *dettaglio*, « c'est-à-dire le résultat ou la trace de l'action de celui qui "fait le détail" »[1140], il est affilié à l'action, au geste créateur qui le compose, c'est un événement « qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours »[1141] et l'équilibre de l'œuvre.

Suivant la définition de Daniel Arasse pour notre objet d'études de la dissolution du corps jusqu'à la métonymie dans le processus de marionnettisation, le premier détail est iconique et figure l'extrait de corps tel qu'il est (il fait image), tandis que le deuxième détail est pictural, une matière manipulable : il ouvre une autre direction, un autre sens, opaque ou éblouissant[1142], une autre présence que sa présence initiale.[1143]

Le détail est finalement ce qui attire notre attention parce qu'il propose un point de focale, une présence qui dénote du reste et qui, par son éclat magique, va en réalité concentrer toute l'œuvre en lui. Le détail est donc rarement absurde ou décalé et il est, dans cette perspective, souvent métonymique. Ce qui apparaît de prime abord pour une anomalie, une originalité, un décalage, se fait présence du rassemblement. Enfin, c'est la surprise de ce détail métonymique qui constituera son intérêt dans les analyses de geste, en proposant un décalage avec l'œuvre globale.

Comment un extrait de corps peut-il figurer un corps complet, ou bien comment cet extrait de corps dévoilé peut-il figurer une autre présence en créant *autre chose*, au-delà de la reconnaissance du corps humain ? Et alors, comment le corps s'évapore-t-il, est-il dissout tout en restant *là* ? Le corps du danseur doit-il nécessairement être partiellement dissimulé pour révéler l'extrait de corps métonymique, ou bien s'agit-il uniquement d'une affaire de geste et de présence focalisant ou détournant l'attention du spectateur et déplaçant sa perception du corps dansé entier ?

Pour répondre à ces questions, je m'intéresserai tout d'abord à la notion de geste décentré du danseur à la lumière notamment des travaux d'Alwin Nikolais. Ensuite, j'aborderai la façon dont

---

1137 ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, *op. cit.*
1138 *Ibid.*, « Préface », p.7.
1139 *Idem.*
1140 *Ibid.*, « Préface », pp.11-12.
1141 *Ibid.*, « Préface », p.12.
1142 Pour l'éclat dans la peinture, voir DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, coll. « Critique », éd. Minuit, Paris, 1985, pp.92-93, repris in ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, *ibid.*, p.12.
1143 ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, *idem.*

la marionnettisation peut dissimuler voire dévier le corps du danseur. Enfin, il s'agira de procéder à un resserrement autour de la main envisagée pour tout corps dansé.

Seront portées à l'étude *Self Unfinished*[1144] de Xavier Le Roy, *Boléro*[1145] de Maurice Béjart, *Madame Butterfly*[1146] de Robert Wilson, *Shazam !*[1147] de Philippe Decouflé, la danse enclose de Pierre Blaise, *Terrain vague*[1148] de Mourad Merzouki et *Kiss and Cry*[1149] de Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael.

A) Le geste décentré du danseur : la marionnette dans les coins

Des corps de martiens, pour reprendre l'expression ironique d'Alwin Nikolais[1150], la scène du *Danser comme* par le geste décentré en propose beaucoup : science-fictionnel pour certains, étranger, monstrueux pour d'autres, leur geste priorise une approche détournée du corps humain en scène aux textures, densités, frontières reconsidérées, déroutantes de décentrement. L'humain n'est plus primordial, le danseur n'est plus l'essentiel à considérer pour faire la danse. Que voit-on alors ? Qu'est-ce qui est privilégié ou mis de côté ?

1144 LE ROY, Xavier, *Self Unfinished*, interprétation et mise en scène Xavier Leroy, en collaboration avec Laurent Goldring, musique Diana Ross, créé à Hanovre, 28 avril 1998.

1145 BÉJART, Maurice, *Boléro*, chorégraphie, décors et costumes Maurice Béjart, musique Maurice Ravel, lumières Dominique Roman, créé au Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, 10 janvier 1961. L'analyse portera sur la version avec Jorge Donn, 1979.

1146 WILSON, Robert, *Madame Butterfly*, mise en scène, scénographie, lumières Robert Wilson, chorégraphie Suzushi Hanayagi, costumes Frida Parmeggiani, musique Giacomo Puccini, livret Giuseppe Giacosa, créé à l'Opéra Bastille, Paris, 19 novembre 1993. *Madame Butterfly* a fait l'objet de nombreuses reprises de la part de Robert Wilson, l'analyse sera fondée sur la mise en scène de 2003.

1147 DECOUFLÉ, Philippe (cie DCA), *Shazam !*, direction artistique Philippe Decouflé assisté d'Irma Omerzo, musique Sébastien Libolt et La Trabant, son Jean-Pierre Spirli et Claire Thiébault, costumes Philippe Guillotel, lumières Patrice Besombes, accessoires Pierre-Jean Verbraeken, film Michel Amathieu et Jeanne Lapoirie, créé à La Chaufferie, Saint-Denis, 1998.

1148 MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Terrain vague*, chorégraphie et direction artistique Mourad Merzouki, assisté de Kader Belmoktar, lumières Yoann Tivoli, musique AS'N, costumes Carima Amarouche et Valérie Alcantara, scénographie Mourad Merzouki et Benjamin Lebreton, construction décor Élisabeth Buisson, Stéphane Guillemin, Patrick Lérat et Gilles Simon Perret (Acte 48), créé en 2006.

1149 DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Kiss and Cry*, mise en scène et idée originale Michèle Anne de Mey et Jaco Van Dormael, chorégraphie et nanodanse Michèle Anne de Mey et Grégory Grosjean, texte Thomas Gunzig, scénario Thomas Gunzig et Jaco Van Dormael, lumières Nicolas Olivier, image Julien Lambert, décor Sylvie Olivé, son Boris Cekevda, manipulations et interprétation Bruno Olivier, Gabriella Iacono et Pierrot Garnier, construction et accessoires Walter Gonzales, Amalgame – Elisabeth Houtart et Michel Vinck, musiques George Frideric Handel, Antonio Vivaldi, Arvo Pärt, Michael Koenig Gottfried, John Cage, Carlos Paredes, Tchaikovsky, Jacques Prévert Ligeti, Henryk Gorecki et George Gershwin, narrateur Jaco van Dormael, créé au Manège, Mons, mars 2011.

1150 NIKOLAIS, Alwin, « No Man from Mars », COHEN, Selma Jeanne (dir.), *The Modern Dance : Seven statements of belief*, éd. Wesleyan University Press, Middletown, 1965, pp.63-75, cite in LAWTON, Mark, chap. « Biographie d'Alwin Nikolais », in NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, trad. américaine, dirigé et annoté par Mark Lawton avec la collaboration de Julien Bambaggi, coll. « Linéaris », éd. Deuxième Époque, Montpellier, 2018, p.40.

Le geste décentré est à envisagé autant du côté du danseur que du spectateur. Que signifie se décentrer de soi-même ? L'essentiel de cette partie se concentre sur l'orientation du focus : il s'agit tout autant de défocaliser le danseur de lui-même, que d'orienter la perception du spectateur sur autre chose que le danseur, un espace *entre* le danseur et le spectateur, ce sas que constitue le geste marionnettique, en intermédiaire du plateau et de la salle. De ce défaut d'alignement que constitue le décentrement, voyons là une invitation à regarder de biais, à la marge, ce qui est ou ce qui semble être, ce qui trouble plus que ce qui fortifie les certitudes. Le geste décentré permet le pas de côté, le malaise ou le rire, l'incertain.

a) Alwin Nikolais, « créateur de formes »[1151] dans une boîte noire d'illusions

Commençons par ces mots de Dominique Boivin, ancien élève d'Alwin Nikolais, à propos de la pratique de son maître :

> On peut penser de manière négative, voire péjorative, quand on parle de marionnette et de danseur. On lui reprochait bien souvent de manipuler les danseurs, de cacher leur personnalité dans des tissus, dans des formes allégoriques abstraites. Je ne crois pas que son but était d'effacer le danseur, bien au contraire. Il cherchait à ce que celui-ci utilise des outils relatifs à la danse afin d'aborder le mouvement autrement que par une sensiblerie. Le concept de marionnette pourrait s'expliquer chez lui par l'intérêt que l'on porte à ses doigts, à ses jambes, etc. comme source inépuisable de mouvements. Se décentraliser, c'est-à-dire s'intéresser à une "mécanique" physique toujours innovante. Éviter de trop s'intéresser à des formes réductrices.
>
> Avec la marionnette et après avoir lu quelques textes sur cette pratique, il est également question de décentralisation car il s'agit bien de cela dans la manipulation : donner une âme à des objets inanimés bien qu'expressifs.[1152]

Danseur et chorégraphe incontournable de la scène des années 1970 et 1980, à l'entre-deux des arts plastiques, visuels, lumineux et de la danse, Alwin Nikolais a formé[1153] ou influencé beaucoup d'artistes comme Dominique Boivin, Alain Buffard, Carolyn Carlson[1154] ou Philippe Decouflé par exemple. À ce titre, comme Oskar Schlemmer que nous aborderons au chapitre suivant (et le lien entre les deux paraît plastiquement établi), il installe incontestablement un paysage de référence pour la question du *Danser comme*, particulièrement pour la marionnettisation du corps de troisième niveau qu'est l'*ex-centrique* par son travail sur l'abstraction et le décentrement. Mais son lien avec la marionnette vient de plus loin, avec ce qu'il nomme le *dance*

[1151] NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, « Introduction », *op. cit.*, p.7.

[1152] BOIVIN, Dominique, « Une relation avec l'enseignement de Nikolais », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *op. cit.*, p.23.

[1153] En 1978, Nikolais fonde le Centre National de Danse Contemporaine à Angers, qu'il dirige jusqu'en 1981.

[1154] À propos de son apprentissage auprès de Carolyn Carlson, après des années de classique, Dominique Boivin explique : « […] la découverte de la décentralisation a été, pour moi, franchement douloureuse. On pourrait l'apparenter à la manipulation de la marionnette. Donner de l'âme à des bouts de bois, c'est à peu près la même chose que donner de l'âme à un doigt, une main, une nuque, une jambe, etc. » BOIVIN, Dominique, « Une relation avec l'enseignement de Nikolais », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *ibid.*, p.22.

theatre. Gardons-nous bien de le confondre avec *Tanztheater* de Pina Bausch : chez Alwin Nikolais, l'expression implique la notion d'illusion qui envisage le théâtre comme une boîte noire, laquelle (que je rapproche immédiatement du castelet marionnettique) fait surgir, révèle ou dissimule le danseur. L'idée-même de théâtre, de continuité de corps, d'espace, de gestes, est interrogée chez Alwin Nikolais. Or, les éléments biographiques dont nous disposons confirment la place majeure qu'a pu occuper le théâtre de marionnettes dans son parcours :

> […] sa mère veille à ses études, l'initiant à la musique et à la peinture. Il gagne ses premiers salaires en improvisant pour accompagner des films muets au piano et à l'orgue dans des cinémas, puis devient accompagnateur de cours de danse avant de s'initier à la mise en scène et au théâtre de marionnettes. Rien ne le prédispose à la danse mais en 1933 a lieu le choc de la rencontre avec la danse en solo de Mary Wigman, alors en tournée en Amérique du Nord.[1155]

Grâce à Mark Lawton[1156], on sait en effet qu'Alwin Nikolais a été formé aux arts de la marionnette entre 1935 et 1937, et qu'ils ont eu un très fort impact dans la construction de son geste vers des « mouvements sans affects »[1157], reprenant là l'idée des membres en pendule par exemple que l'on trouve chez Kleist, mais pas seulement.

Bricoleur, dès l'année 1948 à New York (où il fonde sa compagnie, dirige un théâtre et enseigne), Alwin Nikolais « travaille sur la couleur, l'utilisation de textiles synthétiques extensibles »[1158] qui transforment complètement la structure du corps dont la forme est détournée du réel[1159], « et fait de véritables trouvailles en termes d'éclairages avec, notamment, des diapositives qu'il réalise lui-même et projette grâce au *Kodak Carousel* sur ses danseurs »[1160]. Il travaille aussi le son en composant lui-même. L'expérimentation sur tout support est donc le *credo* de Nikolais, dont la soif intarissable de découverte le poussera à interroger en permanence la place du danseur et son geste, et à transmettre ses expériences aux jeunes professionnels de son temps.

Proche des enjeux de mouvement de Merce Cunningham[1161], Alwin Nikolais

> entreprend de réfuter la prégnance du genre […], du réalisme […] et de la narration […], il privilégie le mouvement pour lui-même et, délaissant le domaine de l'émotion, est accusé de "déshumanisation" par la critique[1162].

1155 NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, « Introduction », *op. cit.*, p.7.
1156 LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, Thèse de doctorat, ED SHS, Centre d'Étude des Arts contemporains EA 3587, sous la direction de Claude Jamain, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2012, 435p.
1157 *Ibid.*, chap. « L'abstraction », p.34.
1158 LAWTON, Mark, « Introduction », in NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, *ibid.*, p.8.
1159 Pensons à NIKOLAIS, Alwin, *Crucible*, chorégraphie, concept, lumière et son Alwin Nikolais, créé à l'American Dance Festival, Durham, États-Unis, 13 juin 1985. Un miroir découpe les danseurs au niveau de la taille, créant des corps hybrides à deux têtes inversés, reliées par un buste unique. Sur les corps sont projetées des images et lumières colorées abstraites, participant comme le miroir à anéantir ce qu'il pouvait encore demeurer de la logique anatomique des corps.
1160 LAWTON, Mark, « Introduction », in NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, *ibid.*
1161 *Ibid.*, p.9.
1162 *Idem.*

Dans la perspective du *Danser comme*, cette dernière critique paraît sévère : le travail plastique, gestuel et lumineux de Nikolais est un vrai apport pour la danse qui renouvelle les codes de représentation du vivant par une dissolution partielle de l'humain : grâce à ce détour par la matière, corps, formes et gestes à explorer sont reconsidérés. Comme le rappelle Alix de Morant[1163], Nikolais définit lui-même la danse comme « l'art du changement moléculaire de la totalité du corps dans une unité de pensée »[1164] : le danseur s'efface et se reconstruit, s'étend et se regroupe, disparaît et revient avec une grande disponibilité[1165], comme offert au geste à effectuer. Ainsi, il ne s'agit pas tant de déshumaniser le danseur (comme les critiques ont pu le dire dans les années 1950 et 1960[1166] à propos de ses œuvres), mais plutôt de faire en sorte que le danseur soit dédié à un tout, sans être au premier plan. Pas dénué d'émotion donc, mais au contraire un rouage comme un autre (danseur, lumière, costume élastique,…) participant à construire une émotion totale par la matière du spectacle.

Alwin Nikolais, marionnettiste

En observant les spectacles d'Alwin Nikolais, à la lecture de ses écrits et tenant compte de l'influence qu'il a pu exercer chez certains artistes contemporains, la place de la marionnette dans son travail ne fait aucun doute. Pourtant, les sources à ce sujet sont peu précises, ne permettant de dresser qu'un compte-rendu insatisfaisant. À peine âgé d'une dizaine d'années, Alwin Nikolais va au cabaret et prend des cours de danse de salon. Il crée avec son frère un théâtre de marionnettes dans le grenier familial et donne quelques représentations pour lesquelles il confectionne les marionnettes et produit ses premiers tests lumières à partir d'emballages colorés de sucettes.[1167]

Alors qu'il a une vingtaine d'années, il rencontre à Southington dans le Connecticut (sa ville natale) l'artiste Michael Adrian qui l'influence en direction du théâtre. Ils montent ensemble un théâtre dans un ancien cinéma brûlé qu'ils remettent en état eux-mêmes et qu'ils nomment le *Drama Center* : pour leurs productions, Nikolais confectionnera des marionnettes de trois mètres

---

[1163] DE MORANT, Alix, « Matières de danse », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Alter : l'autre de la matière », n°2, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2016, [en ligne]. In *Site Corps-Objet-Image*, France, [consulté le 08 avril 2017]. Disponible sur : http://www.corps-objet-image.com/matieresdedanse.
[1164] BUIRGE, Susan, « Allers retours », in *Cahiers du Renard*, « L'Art d'hériter », n°14, juin 1993, p.73.
[1165] « En tant qu'artiste, le danseur doit être prêt à s'effacer, à explorer, à sonder sa profondeur, puis à se reconstruire. L'énergie psychique et la force physique nécessaires pour cette entreprise demandent un don de soi que l'on conserve toute sa vie. » LOUIS, Murray, commentaire de son film *Danse as an art form*, chap.3 « L'Espace », 1973, repris in LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, *op. cit.*, p.8 et p.250.
[1166] LAWTON, Mark, « Introduction », in NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, *op. cit.*, pp.11-12.
[1167] LAWTON, Mark, chap. « Biographie d'Alwin Nikolais », *ibid.*, pp.20-21.

de haut.[1168] Durant cette période, il part également étudier à New Haven la scénographie, l'histoire du théâtre et la composition musicale.

En 1935, alors qu'il a vingt-cinq ans et tout en continuant de diriger le *Drama Center*, Alwin Nikolais possède même son propre théâtre de marionnettes[1169] : itinérant, il se promène dans les parcs et les foires du Connecticut[1170]. Dans le même temps, son parcours de danseur s'affine et il commence ses premières chorégraphies. Les années 1930 sont pour lui celles de ses premières mises en scène autant que de sa rencontre choc avec l'apprentissage de Marta Graham, et des grandes figures de la *modern dance* (Hanya Holm, Doris Humphrey,…). Cette époque durant laquelle les arts de la marionnette font partie intégrante de sa pratique artistique est considérée comme « centrale »[1171] par Mark Lawton bien qu'il ne s'agisse que d'un « épisode »[1172] car Nikolais découvre que pour la marionnette « le corps comporte peu d'articulations et permet peu de gestes. Elle le réduit au rudimentaire et constitue un « corps primitif », dans les gestes duquel « tient l'expression complète des sentiments humains » et avec lesquels il allait expérimenter ».[1173] Alwin Nikolais précise lui-même :

> C'est certainement avec les marionnettes que j'en ai appris le plus sur le mouvement […]. C'est dans les marionnettes que l'idée du mouvement en tant qu'art est la plus évidente. Ici, une fois enlevée la grande complexité physiologique de l'homme, les figurines peuvent communiquer les expressions les plus touchantes grâce au mouvement d'une structure articulée sur laquelle on accroche du bois, du tissu, des cheveux et de la peinture. Je me rends compte à quel point l'ego de l'homme opacifie souvent ses propres expressions. Une marionnette est incapable de se mentir à elle-même. Elle n'a aucune raison de mentir. Ce qui la caractérise, c'est son mouvement.[1174]

C'est cet art de la synthèse, ce concentré métonymique de l'humain, ainsi que la simplicité du geste de la marionnette dans l'espace, qui séduisent Alwin Nikolais (probablement sous la lumière de Kleist)[1175] et le font réfléchir sur sa propre pratique chorégraphique avec la notion de décentrement.

De ses constructions marionnettiques, on sait peu de choses si ce n'est qu'elles étaient en bois et en étoffe[1176]. Toutefois, puisqu'Alwin Nikolais a bien pratiqué la marionnette en même temps que le théâtre et la danse, il est possible d'affirmer qu'elle a eu un impact majeur dans ses

---

1168 LAWTON, Mark, chap. « Biographie d'Alwin Nikolais », *op. cit.*, p.23.
1169 *Ibid.*, p.24.
1170 LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, chap. « L'abstraction », *op. cit.*, p.82.
1171 *Ibid.*, p.81.
1172 *Idem.*
1173 *Idem.*
1174 NIKOLAIS, Alwin, *Autobiographie*, tapuscrit inédit, chap. 31 « Les marionnettes », 1953, p.7, cité in LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, chap. « L'abstraction », *ibid.*, p.82.
1175 « Le cercle de leurs mouvements est certes limité ; mais ceux qu'ils ont à leur disposition s'exécutent avec un calme, une grâce et une aisance capables d'étonner tous les esprits sensibles » et la marionnette « ne ferait *jamais de manières* », KLEIST, Heinrich (vont), *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, pp.13-14.
1176 LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, chap. « L'abstraction », *ibid.*, p.34.

créations, tant du côté de la plasticité très étudiée de ses costumes, que du côté du geste lui-même et sa réflexion sur l'abstraction vingt ans plus tard, cherchant au maximum un détachement de toute affecte de la part du danseur.[1177] Mark Lawton va même jusqu'à formuler cette hypothèse :

> La scène comme « boîte magique » n'était-elle peut-être que l'agrandissement de son théâtre itinérant […] et ses danseurs ressemblent souvent à des marionnettes humaines, d'où son insistance à voir sortir d'eux une danse « primitive ». Les apparitions et disparitions de ceux-ci, rendus possibles par sa virtuosité d'éclairagiste et leur technique d'interprète, est certainement redevable à l'escamotage de ces figures légères qu'il maniait dans les parcs et les foires des années 1930.[1178]

La marionnette lui enseigne la transformation : le corps est malléable à l'infini, modelable, transformable, réduit, agrandi, tassé, élastique,… et c'est cet enseignement lié à la transformation de la matière que Nikolais transpose sur les corps des danseurs.

En prenant en compte l'importance du travail d'Alwin Nikolais, il s'agit alors de relativiser

> la place hégémonique […] occupée par la danse postmoderne américaine si prisée depuis les années quatre-vingt-dix. Les artistes de la Judson Church ne furent en effet pas les premiers à gommer les frontières entre les domaines artistiques – eux le faisaient entre art et vie quotidienne. Nikolais sut en effet allier inspiration populaire (marionnettes, fête foraine, cirque et autres divertissements…), maîtrise technique du corps dansant et dispositifs de haute volée technologique. Grâce à l'improvisation, il savait « rendre le familier étrange »[1179].[1180]

À l'évidence, le terme de « divertissement » est aujourd'hui dépassé : Nikolais fait partie de ceux qui ouvrent la voix aux arts considérés jusqu'ici comme mineurs et dont les inspirations, au-delà de la danse, sont nombreuses pour nourrir le geste.

Si, contrairement à Cunningham, le hasard ne fait pas partie de ses fondements créatifs, Nikolais se sert « de l'illusion et de la pénombre pour ritualiser ses pièces et les rendre plus énigmatiques »[1181] selon un principe de boîte noire, de boîte d'images, comme peut l'être à bien des égards le castelet marionnettique dans lequel l'espace, le jeu des échelles, la consistance des corps, les gestes parfois improbables (une marionnette ne peut-elle pas rester suspendue dans les airs un temps indéfini ?) sont possibles.

Effectivement, la manière dont Nikolais faisait travailler ses danseurs peut avoir quelque chose de l'ordre de la marionnettisation du corps, en les faisant exploiter les ressorts de l'immédiateté[1182] qu'il définit comme :

[1177] LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, chap. « L'abstraction », *op. cit.*, p.34.
[1178] *Ibid.*, p.82.
[1179] GITELMAN, Claudia et MARTIN, Randy (dir.), *The Returns of Alwin Nikolais*, éd. Wesleyan University Press, Middeltown, États-Unis, 2007, p.15, cité in LAWTON, Mark, « Introduction », in NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, *op. cit.*, p.10.
[1180] *Idem.*
[1181] *Idem.*
[1182] NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, chap. 11 « Le temps », *op. cit.*, pp.119-126.

> [cette] qualité spécifique du danseur en stase, [dans] […] un état de réalité inventé par le mental. Puis, une fois le danseur en mouvement, l'action est directe, reflétant une volonté immédiate […] et un accord entre esprit et environnement.[1183]

Cette immédiateté est puisée directement dans les ressorts de la manipulation marionnettique. En effet, Nikolais rapporte lui-même que le plus difficile pour lui lorsqu'il pratiquait cet art était :

> de parvenir à diminuer l'envergure de ses propres réflexes moteurs pour correspondre à ceux de la figure que vous manipulez et de les envoyer instantanément à la marionnette par l'intermédiaire de fils de deux mètres de long.[1184]

La manipulation marionnettique (vraisemblablement à fils à cet endroit) lui demandait donc une adaptation et une immédiateté, au-delà de sa condition personnelle, et c'est cette donnée *ex-centrique* qu'il a ensuite exploité auprès de ses danseurs.

Danser décentré, un adieu à l'ego[1185]

De la vaine germano-américaine du début du XXe siècle qui cristallise un nouveau monde pour la danse, de la danse libre (Isadora Duncan, Rudolf Laban, Ruth Saint-Denis) à la *modern dance*, Alwin Nikolais trouve sa place, ayant été disciple de Mary Wigman. Il affine ainsi les fondamentaux de Laban « en inventant de nouveaux comme celui de *motion* »[1186] et cherche à privilégier « l'individualité et la singularité (notion de *Geste Unique*) »[1187], qui le conduisent à la notion-phare de sa pensée : le décentrement[1188].

Le décentrement (*decentralization*) est une base technique élaborée par Nikolais, et non une base stylistique. Dans son chapitre consacré à cette question[1189], le chorégraphe explique que le décentrement permet d'élargir le spectre de gestes d'une danse, quelle qu'elle soit. Il s'agit de sortir du style (de danse (classique, jazz, rock,…) et de chorégraphes) aux conséquences que Nikolais qualifie de « sévères restrictions, en particulier au niveau créatif »[1190]. En explosant des limites restreintes d'un savoir-faire précis, en initiant une « remise à plat de la syntaxe du mouvement dansé »[1191], le décentrement permettrait à l'interprète, selon le vœu de Nikolais, de renouveler ses pratiques, et de monter ainsi en créativité qu'il fonderait d'abord sur son intuition.

1183 LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, chap. « L'abstraction », *op. cit.*, p.83.
1184 NIKOLAIS, Alwin, *Autobiographie*, tapuscrit inédit, chap. 31 « Les marionnettes », 1953, p.7, cité in LAWTON, Mark, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, chap. « L'abstraction », *ibid.*, p.83.
1185 « La difficulté n'était pas seulement dans l'aspect technique mais bien dans la décentralisation : porter son regard et son intérêt autrement que sous l'aspect égocentrique du « regardez-moi ! ». » BOIVIN, Dominique, « Une relation avec l'enseignement de Nikolais », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *op. cit.*, p.22.
1186 LAWTON, Mark, « Introduction », in NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, *op. cit.*, p.8.
1187 *Idem*.
1188 Si l'anglais utilisé par Nikolais est « *decentralization* », Mark Lawton explique que la traduction littérale renvoie trop en français à un contexte politique déconnecté des enjeux exposés par Nikolais. *Idem*.
1189 NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, chap.9 « Le décentrement », *ibid.*, pp.103-115.
1190 *Ibid.*, p.103.
1191 LAWTON, Mark, chap. « Biographie d'Alwin Nikolais », in NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, *ibid.*, p.39.

Une invitation à sortir d'un système d'apprentissage et de répétition pour retrouver un tracé du geste plus immédiat, de l'intérieur de soi à l'espace, comme jouer d'un piano sans connaître de gammes pour reprendre la digression musicale[1192] de Nikolais :

> L'instrument-danseur n'est pas vraiment innocent : s'y trouvent, empilées, des mœurs, des habitudes philosophiques, psychologiques, biologiques, religieuses, scientifiques, sociales et sexuelles. Un peu comme si un violon recelait en son sein des ruches et des maisons de passe et que le jouer réveillait inévitablement ces hôtes indésirables avec pour résultat de désaccorder l'instrument et le faire jouer faux.[1193]

Le décentrement est donc une sortie du confort de la centralisation que Nikolais définit comme un « refuge dans le retrait en soi »[1194]. Se décentrer pour l'interprète implique alors une mise en danger, de « s'éloigner de son propre centre »[1195], une prise de risque en choisissant un chemin détourné de ses habitudes corporelles.

Le corps est donc un instrument du *motion* (le fameux terme de Nikolais, mouvoir plus qu'émouvoir, mettant le mouvement au centre) qui est le moyen d'expression essentiel. Il faut bouger et s'affranchir de tous codes pour qu'il y ait de la danse. En ce sens aussi, Nikolais est d'une certaine façon à la sortie de l'anthropocentrisme pour la danse : l'ego, pour reprendre son terme, n'est pas le centre de ses préoccupations :

> L'ego est à la danse ce que le "*do*" est à la musique. Trop souvent, il devient le point central de la dynamique, le *motion* lui étant asservi. De ce fait, le premier travail dans la pratique du décentrement est de construire des méthodes pour se libérer des remous de l'ego.[1196]

Lieu de passage, du geste à effectuer que le spectateur va saisir, le corps du danseur est avant tout un intermédiaire. En conséquence, le regard du spectateur aussi est décentré puisqu'il est invité à se défaire de ses routines perceptives et d'horizon d'attente, menés en déroute par le geste dansé, et ainsi mis en condition pour réceptionner l'œuvre avec un œil neuf. *Ex-centrer* le regard du spectateur par un geste *ex-centrique* donc, en mettant sous clef toute possibilité de reconnaissance voire de projection de sa propre condition sur le danseur et ce qu'il exprime par son geste. *Exit* l'ego du danseur et du spectateur.

Le décentrement initie la recherche d'un « relâchement de la tension »[1197] dans le corps. Il permet en ce sens la création de formes à la diversité quasi infinie, dans la mesure où le corps est rendu disponible. Or, Nikolais cherche à créer des formes unisexes dès 1953[1198] pour détourner

---

1192 NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, chap.9 « Le décentrement », *op. cit.*, pp.104-106.
1193 *Ibid.*, p.106.
1194 *Ibid.*, p.109.
1195 *Ibid.*, p.109.
1196 *Ibid.*, p.107.
1197 LAWTON, Mark, chap. « Biographie d'Alwin Nikolais », in NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, *op. cit.*, p.39.
1198 NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, chap.9 « Le décentrement », *ibid.*, p.110. Mark Lawton évoque à ce sujet notamment le final de *Masks, Props and Mobiles* créé en 1953 qu'Alwin Nikolais avait intitulé « Tensile Involvement » que l'on peut traduire par « implication élastique ».

les préoccupations de la question égocentrique de la sexualité, envisagée sur un mode binaire féminin/masculin. Non seulement le corps est libéré de toute normalisation prédéterminée par le genre, mais en plus il devient une matière malléable et transformable, vectrice de gestes, du *motion* de Nikolais, c'est-à-dire du mouvoir, mais aussi (bien qu'il s'y oppose) des émotions : non pas celles d'un personnage sexué[1199], mais celles projetées par le spectateur sur le geste donné à voir. Le corps devient un écran de projection grâce à son traitement extrêmement disponible et ouvert.

L'artiste s'affirme donc en se dépassant : « les grands artistes sont prêts à se transcender pour se couler dans l'essence d'autrui, dans une essence étrangère ».[1200] Le danseur peut alors, par le processus de décentrement, renoncer à certaines parties de son corps, à son identité, à ressembler à lui-même, sortant de son enveloppe charnelle pour devenir une vision, une chimère, une matière en mouvement, un cauchemar, un fantasme, une prédiction mystique, une hallucination, une sensation, une texture, au-delà de l'ordinaire, au-delà de nous tous.

Le décentrement tel qu'il est envisagé par Nikolais rend possible l'idée de transcendance induisant une liberté du corps et donc des possibles transformations, l'éloignant de sa condition quotidienne :

> la magie de la force de "transcendance" du danseur peut complètement transformer son image corporelle réelle. La dynamique de l'illusion peut alors être artistiquement plus prégnante que l'effet produit par le corps lui-même.[1201]

Le décentrement a donc pour finalité de sortir le corps de son asservissement mental et corporel pour « devenir vecteur de communication pour des forces qui se déploient depuis le microcosme jusqu'à des dimensions galactiques »[1202].

Dans la perspective de l'*ex-centrique*, faisons désormais le lien avec le décentrement de Nikolais. Si son décentrement ne parle pas explicitement de sortir de son propre corps ou de focaliser l'attention sur une autre partie du corps pour créer une ou plusieurs présence(s) alternative(s), le terme est là. Et la grande ouverture que Nikolais propose à travers lui se rapproche de ce que nous avons observé de la marionnette jusqu'ici, envisagée comme un modèle de disponibilité du corps sur la scène du *Danser comme*. Comme une invitation à renouer avec sa propre disponibilité, son état brut et personnel de création. Le décentrement pourrait donc rassembler l'ensemble des gestes issus des processus de marionnettisation.

[1199] « Le principal avantage du nouveau concept consistait à libérer le danseur-chorégraphe de la centralisation venant des tripes qui l'enchaîne aux personnages et aux situations. » NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, chap.9 « Le décentrement », *op. cit.*, p.113.
[1200] *Ibid.*, p.115.
[1201] NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, chap.3 « La dynamique *ibid.*, p.69.
[1202] NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, chap.9 « Le décentrement », *ibid.*, p.107.

Ils donnent lieu concrètement à cette danse décentrée que nous abordons à cet endroit de *La Marionnette danse*, à un décentrement au sens littéral du terme : la marionnettisation peut proposer un resserrement à un extrait de corps seulement, envisagé comme métonymie du reste du corps. Le décentrement de Nikolais invite à la modestie et la mise en recul de l'interprète au profit du geste, ce qui correspond en tout point à la position du marionnettiste. Or, Nikolais n'y était pas réfractaire, au contraire, puisqu'il affirma :

> Le décentrement allait à l'encontre de plusieurs théories antérieures selon lesquelles le mouvement prend son origine dans la région du plexus solaire. Avec la nouvelle conception du décentrement, il devenait possible de situer l'origine de la force n'importe où dans ou sur le corps, même en un seul point.[1203]

Et de proposer, peut-être sans le savoir, une porte d'entrée pour le caractère métonymique de la marionnettisation du corps :

> Une fois la force de la danse libérée de la centralisation, la plus petite amorce de force peut prendre naissance n'importe où dans ou sur le corps. Cela peut également permettre de faire jaillir une force de n'importe quelle source située dans l'espace entourant le corps. Il ne s'agit pas de supprimer le centre, mais de le transférer vers d'autres parties du corps ou d'autres points dans l'espace.[1204]

Du rapprochement avec la marionnette, bien sûr Alwin Nikolais, en avance sur son temps, essuie des critiques : « des cris fusèrent : « déshumanisation », « froideur », « jeu de marionnettes », « jeu mécanique » »[1205]. La marionnette, de nouveau, est exploitée par le chemin de sa mauvaise réputation, occultant tout son apport créatif et sa force de renouvellement de la danse.

Suivant la perspective lancée par Nikolais[1206], chacun aurait donc en soi des capacités chorégraphiques uniques, issues de sa propre marionnette interne, ce corps disponible et ouvert au geste exécuté avec tant de simplicité, dans une facilité apparente.

b) Fragmentations, zooms, dézooms sur les corps : les contacts décomposés de Philippe Decouflé

Dans les pas d'Alwin Nikolais se trouve l'un de ses anciens étudiants, aujourd'hui de renommée internationale : le chorégraphe Philippe Decouflé[1207], connu pour son florilège de

---

[1203] NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, chap.9 « Le décentrement », *op. cit.*, p.113.
[1204] *Ibid.*, p.114.
[1205] *Idem*.
[1206] Dans sa thèse comme dans son ouvrage, Mark Lawton explique à plusieurs reprises que le travail de Nikolais a été intégré dans de nombreuses pratiques depuis, sans être cité comme tel, produisant ainsi une sorte de résonnance sourde sur les pratiques européennes post-années 1980.
[1207] En 1979, Philippe Decouflé tente le concours de l'école Mudra de Maurice Béjart. S'il est recalé, il est reçu au Centre national de danse contemporaine d'Angers (en imitant un solo d'une danse de Carolyn Carlson, ancienne interprète de Nikolais, vu à la télévision) et sa rencontre avec Alwin Nikolais en juin de la même année est

pièces, d'expositions, d'installations, ou de clips vidéo pour France Télévisions, réalisé depuis 1983 avec sa compagnie DCA (Diversité, Camaraderie, Agilité).[1208]

La marionnettisation du corps est présente dans le travail de Decouflé dès sa création *Triton*[1209] dans laquelle il chorégraphie en magnifiant les codes du cirque « une marionnette vivante »[1210], qui est un « mélange d'humain et de mécanique […] difficile à démêler »[1211], un « personnage […] traité comme une marionnette »[1212] dont la tentative gestuelle était d'atteindre le décentrement cher à Nikolais : serrant ou écartant les jambes, le danseur disparaît de la vue du spectateur pour devenir une toupie en mouvement. Dans la perspective du *Danser comme* et de la marionnettisation du corps de troisième niveau, il n'y a pas spécifiquement de marionnettes présentes au plateau, mais le travail sur le geste et la composition d'images proposées, associées aux costumes, textures, projections vidéos, produisent des effets marionnettiques par le corps. Une influence qui apparaît et disparaît tout aussi vite sur le plateau. Pour Decouflé, le décentrement de Nikolais était néanmoins « irréalisable physiquement »[1213] dans son intégralité et constitue plutôt une « vue de l'esprit »[1214] qui plonge le danseur dans un état particulier, comme peut le faire la marionnettisation du *Danser comme* telle que nous l'avons développée jusqu'ici.

Outre l'héritage des costumes, des textures et des éclairages de Nikolais, Decouflé a prolongé le travail de celui-ci par sa recherche, essaimée avec légèreté et humour de spectacle en spectacle, d'une perspective métonymique du corps empruntée à la marionnette. Marionnettisant le corps avec beaucoup de joie et de jeux de détournements, cette métonymie peut être relevée à deux endroits majeurs dans ses œuvres : par l'animation clownesque, burlesque[1215], de certaines parties isolées du corps (parfois des zones à peine visibles comme les phalanges des doigts) dans le geste d'une part ; par l'usage de machines, écrans, projections isolant des parties du corps ou le découpant à loisirs, d'autre part.

---

déterminante pour la suite de sa carrière. À Angers, il fera notamment la connaissance de Dominique Boivin. BOISSEAU, Rosita, *Philippe Decouflé*, chap. « Parcours », coll. « En compagnie », éd. Textuel, Paris, 2003, p.13.

[1208] Philippe Decouflé est également un ancien élève du mime Isaac Alvarez, lui-même collaborateur d'Étienne Decroux. BOISSEAU, Rosita, *Philippe Decouflé*, *ibid.*, p.11.

[1209] DECOUFLÉ, Philippe (cie DCA), *Triton*, mise en scène et chorégraphie Philippe Decouflé assisté de Pascale Henrot, musiques Joseph Racaille, Parazite Système Sorone et Spot, costumes Philippe Guillotel, décors Yves Bernard, accessoires et effets spéciaux Pierre-Jean Verbraeken, objets Jean-Jacques Urcun, lumières Serge Maurin, créé au Cloître des Carmes, Festival d'Avignon, 2 juin1990.

[1210] DECOUFLÉ, Philippe, « Le mouvement impossible », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Des corps dans l'espace », n°4, *op. cit.*, p.61.

[1211] *Ibid.*, p.62.

[1212] *Idem.*

[1213] *Ibid.*, p.61.

[1214] *Idem.*

[1215] Dès 15 ans, grâce à une dérogation, Philippe Decouflé quitte le collège pour rejoindre l'école d'Annie Fratellini, *ibid.*, p.12.

La dissolution du corps chez Decouflé est un jeu : il navigue en permanence entre une grande présence de ses interprètes en s'appuyant avec humour sur leurs personnalités et leurs caractéristiques physiques (le spectateur les reconnaît de pièces en pièces, il les attend parfois, il sait en nommer certains comme Christophe Salengro ou Alexandra Naudet), et des jeux de prestidigitation au trucage visible assumé qui brouillent les lignes du corps, le décomposent et le recomposent. Ses spectacles fonctionnent souvent comme des enchaînements de tableaux : dans chaque image proposée, la cartographie du corps chez Decouflé est déroutante, ludique, magique. À propos de *Shazam !*, la presse note :

> Un œil puis un visage. Un doigt, puis une main, un bras, un corps. Tout ça dans un tout petit cadre. Le cadre s'éloigne, le danseur reste. On est bluffé. […] Petit jeu malicieux, grand effet magique.[1216]

En puisant tout autant dans le cirque, la marionnette, le cabaret, la comédie musicale, la magie, le cinéma,… Philippe Decouflé convoque l'ensemble des arts populaires et interroge ainsi par des jeux d'illusion, de dédoublement et de fragmentation, le rapport au pouvoir et à l'autorité, comme peut le faire à bien des égards la marionnette, outil traditionnel de contestation et de renversement de l'ordre établi. Par l'autodérision poétique et le trucage *détruqué*, il remet le corps dansé en autonomie de pensée et d'agir, rappelant sans cesse que sous tout jeu de manipulation se cache la liberté pure qui joue sans cesse avec les illusions, la fulgurance des apparitions dans ou à travers le corps. Comment le geste de Philippe Decouflé, dans *Shazam !* en particulier, dissout-il le corps, proposant un geste *ex-centré*, par des jeux d'optiques et de trucages ludiques et artisanaux ? J'aborderai trois aspects du travail de Decouflé faisant écho à la marionnettisation du corps et à la question de la dissolution de celui-ci par la métonymie : le retournement du corps dans des gestes à l'envers, des gestes recomposés à plusieurs danseurs, et la fragmentation du corps par le cadre.

Torticolis, retournements, isolations

Philippe Decouflé est le chorégraphe qui « jette [le corps] hors de ses gonds par le biais de mouvements improbables »[1217]. Faire marcher les danseurs au plafond, avancer à quatre pattes à l'envers, tordre le buste, sauter au ralenti mais à grandes enjambées, créer des effets de corps siamois ou de danseurs dédoublés jouant de ressemblances et dissemblances,… les gestes récurrents utilisés par Decouflé croisent la contorsion et l'illusion, et cherchent à retourner tout repère du corps et de l'espace. Il n'y a pas de logique, que du farfelu et de l'envers, et la construction de ses pièces, de plus en plus fondée sur le principe du découpage de séquences montées ensemble suivant une association d'idée ou de matériau, renforce ce sentiment.

[1216] Extrait d'article de *France Soir*, décembre 2000, cité in DCA, présentation de *Shazam !*, 2000, [en ligne]. In *Site Cie DCA*, France, [consulté le 10 janvier 2019]. Disponible sur : https://www.cie-dca.com/fr/spectacles/shazam.
[1217] BOISSEAU, Rosita, *Philippe Decouflé*, chap. « Parcours », *op. cit.*, p.14.

Dans *Shazam !*, qui propose un rafraîchissement humoristique des codes du cirque et du cinéma et dont le titre annonce déjà les apparitions de corps et d'objets réalisées par les prestidigitateurs, le geste interroge souvent la texture du corps et sa logique d'assemblage : certains fragments s'autonomisent ou se décrochent par des jeux d'illusion simples, comme c'est le cas dans cette séquence extraite du passage iconique des écrans, dans le dernier quart du spectacle.

*

Après un passage où un danseur effectuait des moulins de bras sur place décuplés par des écrans, ceux-ci s'éteignent. Le danseur se retrouve seul éclairé au centre de la scène, vêtu uniquement d'un caleçon blanc. Face public, jambes écartés et bras en croix, le corps du danseur est placé sous un éclairage qui fait ressortir ses os, ses creux, comme un squelette debout. Les bras se rétractent et le corps s'affaisse, accroupi. Sur l'impulsion des bras qui se déplient avec force, le danseur se redresse et reprend sa position initiale. Par le coude gauche qui se plie, le corps s'effondre de nouveau puis se redresse par le coude droit. Des présences viennent se nicher dans le corps, comme des yeux dans les coudes. Par un rond tracé du bras gauche, le danseur se redresse. Le coude droit se plie et le bras gauche se tend vers le ciel, puis lentement tout le corps plonge vers l'avant, et le buste s'aligne le long des jambes tendues, mains au sol. Le danseur redresse son buste en dos plat, tiré par les coudes à angle droit qui remontent vers le plafond.

Reprenant une posture verticale, les bras se croisent devant puis derrière la tête par des mouvements d'ondulation comme une nage. Les mains jointes provoquent une nouvelle descente du corps et se placent en première position au sol, comme les pieds, un geste iconique de Decouflé. Les talons se soulèvent une fois. Deux écrans de part et d'autre de la scène se sont allumés et suivent, par caméra subjective en direct, la trajectoire des mains, révélant ou dissimulant le corps du danseur sur leur passage. Au centre donc : le corps entier du danseur en exercice. De chaque côté de la scène en hauteur : deux écrans projetant la même image d'un fragment de corps en mouvement. Tournant les uns contre les autres, les mains, puis les doigts, puis seulement les pouces roulent et font remonter le corps. Les mains se mettent à onduler face à face et s'ouvrent au-dessus de la tête du danseur : à l'écran dans une lumière verte, le spectateur ne voit que les deux mains qui, poignet contre poignet, s'écartent l'une de l'autre comme une fleur ouverte. C'est une citation des palmes ou des antennes sur la tête des microbes présents dans plusieurs œuvres de Decouflé, mais sans costume : le corps, rendu neutre par la nudité, expose ainsi une forme d'habitude sculptée par le costume.

Les doigts se replient les uns contre les autres et les mains redescendent se placer de chaque côté de la tête en faisant des cercles. Pour la première fois, le visage du danseur est en gros plan à l'écran, yeux fermés comme envoûté par ces rotations hypnotiques. Les mains s'arrêtent, poignets cassés et paumes à plat de chaque côté de la tête : trois figures paraissent ainsi alignées côte à côte. Tout à coup les mains se mélangent devant le visage et les doigts se positionnent en cadre. Le danseur ouvre les yeux et regarde la caméra. S'en suit un jeu de variations de cadres par les mains, les doigts et les poignets autour du visage.

Après plusieurs séries de cadres dans une danse hypnotique des mains, le danseur place son menton sur le dessus de ses mains, et ses bras ainsi allongés à l'horizontale forment une ligne à l'écran sur laquelle la tête repose. Yeux dans le vide, il lève sa main droite et donne un petit coup à sa tête : elle glisse à l'horizontale sur le bras puis revient au centre. Ce geste de la tête qui se décroche et roule est répété trois fois, le regard comme balloté vers la destination à l'autre bout du bras.

Ensuite, la main gauche restée sous la tête retombe, entraînant la tête avec elle. La main droite vient se joindre à la gauche et, après un cercle, par le bout des doigts, les bras forment une diagonale d'un côté puis de l'autre, portant de nouveau la tête sur les mains. Comme un jouet d'équilibre où il faut éviter à la bille de tomber, la tête glisse sur les bras au rythme des variations de la diagonale, puis elle tombe sur la main droite qui la retient, et le corps tout entier se replie.

Le danseur est désormais accroupi dos arrondi, comme Atlas plié sous le poids du monde. Dominent les deux écrans au-dessus de sa tête, une représentation de soi-même, une illusion trop lourde à porter. Le danseur déplie le bras gauche à la verticale, seule l'image de la main en gros plan demeure sur les écrans.

*

ill. n°34, *Shazam !*, Philippe Decouflé (cie DCA), création 1998. Capture d'écran.

Cette danse est fondée sur un principe d'auto-manipulation que les écrans viennent soutenir en multipliant par trois le corps et en en isolant des fragments, comme détachés du reste du corps. Dès cet endroit, l'héritage d'Alwin Nikolais se fait sentir par la grande disponibilité du corps dans le processus d'illusion et de marionnettisation du corps, sans réels artifices, faisant du corps une image remodelée, redessinée en permanence par le geste dansé, déconstruisant toutes limites de sa corporalité. Ce passage est en effet le témoin d'une conscience accrue de l'espace et de l'orientation du regard chère à Nikolais, par une connaissance du corps dépassant tout aplat frontal, comme le rappelait Dominique Boivin, ancien élève de Nikolais et complice de Decouflé :

> Il m'était possible de bouger un doigt, un pied, voire d'esquisser un rictus : c'était également du mouvement. Avec Nik, j'avais l'impression que mon corps était une marionnette avec laquelle je pouvais exprimer toute une palette de sentiments en utilisant une ou plusieurs parties de mon corps. Comment faire pleurer avec un orteil ou bien faire rire avec le bassin ?[1218]

Concernant les écrans, et dans la vaine des années 1990 où se situe *Shazam !* au cours de laquelle le danseur tend à se libérer de l'espace théâtral comme unique lieu de représentation, la présence du danseur éclate entre l'espace de la scène où le corps entier existe, et l'espace des écrans où le fragment, parfois minuscule (le regard qui vacille, le poignet qui tourne), est révélé. Voyageant entre zoom et dézoom, par des illusions d'une grande simplicité durant lesquelles la main ou la tête se tordent, se décrochent par des jeux d'accélération, de relâché ou de ralenti, la danse devient cet « art migrant »[1219] kinesthésique et cinétique dont parle Alix de Morant, « né de la confrontation entre mouvement et espace-temps »[1220] qui brouille toute matérialité du corps alors même que rien n'est transformé. Philippe Decouflé, en amoureux des retournements et déroutes sur les certitudes du corps, a poussé l'expérience lancée dans *Shazam !* en exploitant les jeux d'optiques qu'il avait mis au point pour constituer l'exposition *Les Opticons*[1221] à La Villette. On y retrouve notamment ce qu'il a nommé *l'Hexaboîte, la machine à rêves* (un espace fermé à six faces similaire à un kiosque de musique qui reprend les kaléidoscopes présents dans une large partie des spectacles de DCA en projetant des images déformant le corps et son mouvement sur cinq écrans), ou le *Plasma japonais* (présent dans *Sombrero* en 2006 par exemple) qui permet de voir son

---

[1218] BOIVIN, Dominique, « Une relation avec l'enseignement de Nikolais », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *op. cit.*, p.22.
[1219] DE MORANT, Alix, « Mécaniques virtuelles. Du jouet à l'outil : une corporéité de transmission », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », *ibid.*, p.52.
[1220] *Idem*.
[1221] DECOUFLÉ, Philippe (cie DCA), *Les Opticons*, exposition à la Grande Halle de la Villette, Paris, 7-30 juin 2012. « Depuis *Shazam !*, Philippe Decouflé et la compagnie DCA ont développé des effets scéniques basés sur des illusions optiques à partir d'une technologie simple mais astucieuse : jeux de perspective, travail sur les ombres, vidéo en *live*, images en miroir… Au fil des tournées, ils ont eu l'idée de concevoir des installations ludiques que le public serait amené à expérimenter lui-même. Simples jeux de lentilles ou installations monumentales entre art contemporain et entresort forain, […] les *Opticons* se transforment et se multiplient. », [en ligne]. In *Site DCA*, France, [consulté le 22 juin 2020]. Disponible sur : https://www.cie-dca.com/fr/les-opticons/les-opticons.

bassin à l'envers en créant une image dissociant le haut et le bas du corps[1222]. Déambulant entre ces objets, le spectateur-visiteur peut à son tour expérimenter les torsions et détournements de son propre corps, comme il avait pu les observer sur scène.

La fin de *Shazam !* poursuit cette idée d'auto-manipulation et de détournement, sans les écrans cette fois-ci, par un procédé très simple : faire danser l'infiniment petit alors que le reste du corps est immobile, et renforcer ce geste à peine visible (dès lors que le spectateur est éloigné de la scène) par un bruitage du corps, une superposition burlesque du geste sur la percussion. C'est le cas du final que j'appellerai « *air* castagnettes » : un savoureux tango des doigts où il s'agit pour tous les danseurs de *Shazam !* de jouer des castagnettes… sans castagnettes.

ill. n°35, *Shazam !*, Philippe Decouflé (cie DCA), création 1998. Capture d'écran.

*

Alors que Christophe Salengro en caleçon et Alexandra Naudet en robe-abat-jour achèvent leur duo sur l'électricité et le spectacle en faisant sauter les plombs du théâtre, sur le tango *Hernando's Hideaway*[1223] de Jerry Ross et Richard Adler, le groupe de danseurs s'installe dans le noir, vêtus de peignoirs rouges. Lorsque la lumière revient, le spectateur a devant lui un tableau vivant comme nous avons eu l'occasion d'en aborder précédemment, une composition savamment étudiée répartissant les danseurs dans l'espace, assis, debout, penchés, toujours très dignes et concentrés comme dans un tango. Les corps sont figés, les regards orientés vers le public, ils prennent la pose. Sur chaque claquement de castagnettes présent dans la chanson, les

[1222] La référence pour Philippe Decouflé est l'image des Dupont dans *Objectif Lune* qui passent devant un écran révélant leurs squelettes. Si le *Plasma japonais* ne permet pas de voir au travers du danseur, il permet néanmoins de voir son dos sur le premier écran, son visage de face au-dessus, et en face sur le miroir sans tain l'ensemble de ce corps contorsionné. RIVOIRON, Christophe, *Ma Vie d'artiste : Philippe Decouflé*, France 5, mai 2012, [en ligne]. In *Site YouTube*, France, [consulté le 28 septembre 2018]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=kM6hDYlccCc&ab_channel=LetopMags.

[1223] ROSS, Jerry et ADLER, Richard, *Hernando's Hideaway*, de la comédie musicale *The Pajama Game*, 2min34, États-Unis, 1954.

danseurs ne bougent que les doigts, pianotant dans l'air, ouvrant et fermant les mains. Dès que les castagnettes s'arrêtent, plus rien ne bouge. Ils reproduisent le processus sur l'ensemble de la chanson dès que les castagnettes se font entendre. Deux autres bruitages sont présents dans la musique d'origine : un claquement de talons sur le sol que les danseurs s'empressent aussi d'exécuter (seule fois où les pieds sont sollicités), et un bruit d'allumette que Christophe Salengro, dominant le groupe de toute sa hauteur, craque sur la tête de son partenaire devant lui.

*

Le processus décrit travaille sur un isolement dans le corps : le corps figé met ainsi en évidence le geste des doigts, captant toute l'attention du spectateur même s'il est au dernier rang, car c'est la seule partie du corps qui bouge dans cet ensemble de danseurs statufiés. Ce claquement recomposé des doigts par la danse synchronisée sur la musique joue aussi sur les codes de l'illusion pour devenir le claquement de doigts du prestidigitateur : c'est l'apparition d'une animation au milieu de ce groupe de mannequins improbables en peignoirs rouge figés sur place, le décalage amusant aussi de cette micro-danse qui fait un pied de nez au trucage puisque la seule illusion n'est rien d'autre des magiciens de pacotille sérieusement prêts à aller se coucher qui bougent les doigts. Un moment de danse où il n'y a rien d'autre à voir que des doigts qui gigotent.

Ainsi appuyé par le geste, la musique ressort immédiatement avec force aux oreilles du spectateur. Il s'agit là d'un vestige de ce qu'Alwin Nikolais appelait « la qualité métaphorique » soit « l'aptitude du danseur à créer une illusion, à se transformer en ce qu'il n'est pas »[1224], produisant une « metakinesis »[1225], une communication par le mouvement avec le spectateur. Pour instaurer l'idée du tango dans l'esprit du spectateur, il n'est donc pas nécessaire de le danser selon la logique de Nikolais : comme il le proposait dans ses exercices, il suffit de « se fix[er] en un point et chorégraphi[er] des mouvements rapides et brusques de certaines parties du corps »[1226] pour en créer l'illusion. Nous retrouvons là avec force l'économie de moyens propre à la marionnette, ce « jeu avec la fixation [qui] permet d'articuler des actions en "une à la fois" : le corps se fixe,

[1224] NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, chap. 23 « La qualité métaphorique », *op. cit.*, p.175.
[1225] *Ibid.*, p.176.
[1226] NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, chap. 22 « La metakinesis : communication du mouvement », *ibid.*, pp.169-170 : « Pour que sa prestation soit efficace, le danseur doit acquérir une maîtrise très affinée de la metakinesis. Il doit se transcender et se dédoubler en un seul corps : il est en même temps son instrument physique et ce qui est en train d'être créé. Il peut changer son identité en objet, créature ou abstraction. Mais ce sont les sensations qu'il a acquises en tant qu'être réel qui guident les mouvements *[motion]* de son personnage métaphorique : grâce à son imagination, il projette ces sensations dans le rôle créé » vers le spectateur, produisant « cette réaction empathique […] appelée metakinesis » entre le public et lui.

mettant en valeur l'objet mobile »[1227] comme l'a défini la pédagogue et marionnettiste Claire Heggen.

Ce jeu sur le bruitage des corps et des isolations de mouvements se retrouve à de nombreux endroits du travail de Decouflé, faisant du corps une boîte à sons ludique, comme c'est le cas dans *Panorama*[1228] sur une initiative des jeunes recrues de Decouflé : lors d'une petite partie de combat imitant les personnages de jeux vidéo, les danseurs jouent de bruitages électroniques et musicaux, de répétitions en boucle des gestes jusqu'à l'épuisement.

Dédoublements : manipuler à plusieurs

Dans cette question de la marionnettisation du corps de troisième niveau qu'est l'*ex-centrique*, Philippe Decouflé propose régulièrement des gestes et des images (reflets, vidéos,…) visant des effets de dédoublement du corps, usant là encore de rouages métonymiques. Au cours du XXe siècle et après le tournant expérimentatoire de Laban notamment, comme le souligne Cécile Schenck « le corps n'est plus seulement dans l'espace mais il le contient, le crée, l'anime, s'y projette et le transforme au gré de ses évolutions saltatoire »[1229], et c'est à la lumière de ce contexte que s'inscrivent ces expériences : le corps et l'espace sont reconditionnés par la marionnettisation du corps.

Dans le dernier quart de *Shazam !* se trouve une séquence proposant des jeux d'apparitions et de disparitions par le mariage impromptu du corps et du miroir.

*

La scène est plongée dans l'obscurité et apparaît au centre l'image vidéo en noir et bleu d'un corps mélangeant anthropomorphisme et formes géométriques : surmontée d'un cercle comme une couronne, la tête est un ovale sans réel visage, le buste et le bassin constitués de formes en relief comme des moulures de stuc, les bras et jambes enfin sont humains. L'ombre de cette silhouette apparaît au sol, ou plutôt est-ce son reflet coloré aussi de bleu, dédoublant d'emblée la figure. Sur cette image préenregistrée, le personnage soulève les genoux et les bras en même temps, et flotte dans les airs, puis redescend et rétrécit par son centre jusqu'à s'évanouir complètement, absorbé par le milieu de l'écran comme la pliure d'un livre qui se referme.

[1227] HEGGEN, Claire « Abécédaire en chantier », in HEGGEN, Claire et MARC, Yves, *Le Théâtre du Mouvement*, « Fixation », *op. cit.*, p.367.
[1228] Spectacle créé à partir de vingt années de créations de la compagnie DCA.
[1229] SCHENCK, Cécile, « Quand la danse s'adresse aux arts visuels : points de mire et lignes de fuite », in MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Arts de la scène et arts plastiques », n°138, Bruxelles, octobre 2019, p.21.

Alors que la lumière se fait progressivement sur le plateau, la silhouette réapparaît par le milieu de l'écran jusqu'à se dilater en corps complet, et recommence à danser en apesanteur, genoux levés, coudes pliés, par des rotations de genoux et de poignets.

Dans le même temps, apparaissent les corps des danseurs au plateau de chaque côté de la scène où se trouvent deux miroirs. Une main puis un genou sortent de derrière ceux-ci. La main se tord dans les airs, la jambe s'installe calmement pied au sol, genou à angle droit. Cette apparition se fait le long du miroir, de telle sorte que jambe et main sont dédoublées, formant un corps hybride de deux mains flottantes et deux jambes reliées ensemble sans buste ni tête. La main entre en contact avec le genou et ce duo improbable commence à s'élever dans les airs par de petits ronds. Le spectateur voit donc face à lui l'image bleue filmée d'un corps géométrique et complet au centre, et de chaque côté de la scène des corps mutilés composés en partie de chair et de reflet.

Parfois les jambes disparaissent au profit d'un deuxième bras pour créer des images de milles pattes flottants, parfois une jambe entière sort pour constituer une pince allant de la main au pied. Le geste est globalement ondulant, suivant les sons énigmatiques des cuivres de l'orchestre *live* présent dans la fosse.

La musique s'emballe, la figure vidéo au centre se met à gigoter nerveusement, disparaît et réapparaît sous forme de zoom sur son bassin qui devient tour à tour images abstraites, cavités oculaires, ou vrai visage de danseur par la magie du montage. Le mouvement de rotation, soutenu par les ondulations des corps mutilés sur les côtés, crée un effet impermanent et psychédélique à l'ensemble.

Puisque les danseurs sont placés à la moitié du miroir (à demi-dissimulés), la figure visible reflétée dans le miroir peut se lever dans les airs, se tenir en équilibre très en arrière, car la partie dissimulée du corps constitue un appui. Demi-femmes et demi-hommes, mains doubles et pieds en apesanteur apparaissent et disparaissent. Parfois, un danseur place son corps à la limite parfaite entre le miroir et la partie invisible : le reflet et la moitié de corps constituent alors un corps humain à la symétrie impeccable, déroutant de perfection et, paradoxalement, éloignant toujours un peu plus la vision d'un vrai corps. Même si l'on reconnaît les danseurs, le *trop-parfait* se fait ovni, plastique, étrangeté. Parfois aussi, le danseur sort complètement la tête de derrière le miroir, et c'est alors une créature siamoise à deux têtes, mais au corps amaigri voire au buste fin comme du papier, qui apparaît.

*

Ce passage de *Shazam !* fonde la vision d'un ensemble de corps mutilés, difformes ou sans tête. Ces corps abîmés sont magnifiés par le jeu avec le miroir et l'effet d'optique qu'il produit sur la musique envoûtante. Entre le test de Rorschach en psychanalyse et le *batik* traditionnel javanais (que l'on retrouve, très coloré, dans les projections vidéo de *Nouvelles pièces courtes* notamment), les corps de cette séquence de *Shazam !* deviennent des taches d'encre dispersées sur une feuille ou un tissu que l'on plie, des formes graphiques en aplat, faisant perdre toute épaisseur charnelle et toute logique structurelle au corps. Demeure cependant la personnalité de chaque danseur par le geste : nerveux, comique, énigmatique, sensuel,… le geste travaillé par ce corps compressé conserve une couleur, un rythme, une humeur sur lesquelles le spectateur projette son imaginaire, au-delà de la figure humaine reconnaissable du danseur. Dans ce passage fait de révélation et dissimulation, le corps du danseur est placé en marionnettiste derrière le castelet et en marionnette visible devant le miroir, divisé ainsi en deux segments : celui à montrer, l'image réalisée, et celui en appui, qui soutient l'ensemble de la structure. Dès lors, le corps dansé est *ex-centrique*, entrant dans un schéma cinétique de dédoublement, avec un dessus visible et un dessous (ou plutôt un côté) occulté pour les besoins techniques de l'illusion. Le corps est ainsi pris dans un jeu de contradictions fait d'appuis et d'illusions antigravitationnelles, dépassant le danseur lui-même au profit de la création de l'image entre la partie du corps visible et le miroir. Comme en marionnettes à gaine par exemple, tout ceci échappe au danseur : il ne peut avoir qu'une idée tout à fait partielle du résultat produit par son geste. L'objectif est donc *ex-centré*, tourné vers un résultat en direction du public seulement. Enfin, l'usage du miroir, si présent dans certains studios de danse, est ici complètement détourné : il n'est plus un outil de travail pour se voir et prendre conscience de soi, mais un endroit où donner cette conscience pour créer une forme.

Foire aux monstres entre apparitions et disparitions, les danseurs dansent sans leurs vrais corps, à travers des fragments, ou des êtres inventés par le reflet. Dès lors, le corps par la projection sur le miroir devient la même image que celle projetée par la vidéo : il est une matière que le trucage simplissime du miroir peut façonner à l'infini et transformer radicalement dans sa corporalité. Danser n'est plus soumis aux limites du corps : comme en marionnettes, le corps entier n'est nécessaire que pour soutenir la figure dans l'ombre et le résultat est une marionnettisation du corps métonymique.

Immédiatement après cette section des jeux de miroirs digne d'un palais des glaces de fête foraine, un autre passage s'ouvre et prolonge l'alliage entre écrans et geste au plateau.

*

Tandis que les extraits de corps continuent de jouer avec les miroirs, l'image bleue au centre change en une chorégraphie de mains, tantôt surface ondulatoire, tantôt oiseau, tantôt vague, puis laisse la place au visage de Christophe Salengro. Prise aussi dans un reflet venant du dessus, sa tête peut être à loisirs dédoublée ou écrasée par le front selon les gestes. Au centre de la scène dans la pénombre, un danseur se place accroupi dos au public, dans le faisceau de l'image vidéo bleue : il devient, comme l'écran, une surface de projection à son tour. Penché en avant, il déplie les bras et se met à sauter comme pour prendre son envol. Très vite, le spectateur se rend compte que derrière l'écran se trouve un deuxième danseur, derrière l'image projetée en bleu, qui effectue la même danse que lui.

Les deux danseurs dans la pénombre bleutée se tordent, se redressent, écartent puissamment les bras et les jambes. Les morceaux de corps de chaque côté de la scène achèvent leurs danses avec les miroirs et se laissent absorber derrière, dans l'obscurité. Les deux danseurs au centre se sont redressés et se tiennent debout : ils sont seuls et se font face, l'image projetée entre eux.

Genoux légèrement pliés, commence une lente rotation des bras positionnés en hélices engageant une torsion de la colonne vertébrale. Le geste devient répétitif et s'accélère pour devenir un mouvement hypnotique de moulin, dédoublé entre les deux danseurs, flouté partiellement par les superpositions d'image bleue où apparaissent et disparaissent les visages déformés des danseurs et danseuses de la compagnie. En pleine accélération, le duo s'arrête d'un coup, la vidéo disparaît et seul le danseur côté public et dos à lui demeure éclairé, bras en croix.

*

Dans cet extrait, la citation à Nikolais et ses expérimentations lumineuses et colorées dialoguant avec le corps dansé est relativement évidente, assez proche aussi des clichés chronophotographiques d'Étienne-Jules Marey qui suspendait par surprise la spectralité du geste. Selon la formule d'Alix de Morant « au croisement du mythe et de la technologie, la dynamique de la gémellité motive l'imaginaire des danseurs »[1230]. En effet, dans ce passage de *Shazam !* à la confection plus artisanale que *Captives* de Nicole et Norbert Corsino par exemple, c'est le jeu sur le double qui est convoqué par la superposition de miroirs, écrans de tulle rendus transparents ou opaques selon la projection vidéo, la projection elle-même et les deux danseurs placés face à face comme un corps et son reflet. « Le double n'existe qu'en tant que témoin de la sensibilité première »[1231]. La danse surgit dans l'intimité du miroir qui, *ex-centré* du regard sur soi, prend alors racine dans le regard de l'autre. Il n'y a de la danse que parce que quelqu'un la regarde, et l'anime

[1230] DE MORANT, Alix, « Mécaniques virtuelles. Du jouet à l'outil : une corporéité de transmission », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », *op. cit.*, p.52.
[1231] *Idem.*

par son regard porté sur elle. La perception est augmentée : autant celle du spectateur qui voit double ou triple corps, autant celle du danseur qui se voit et se perfectionne dans l'autre face à lui et l'entraîne à son tour, construisant là un dispositif d'animation marionnettisant le corps.

Proche également du dessin de *L'homme de Vitruve* de Léonard de Vinci, le corps sous la houle lumineuse et vidéo est envisagé pour ses incroyables capacités de mouvements multiples et de transformations. Parfois aussi, paradoxalement, le corps s'aplatit complètement sous le jeu de lumière, comme une feuille de papier, tandis que le visage de Christophe Salengro est projeté en géant comme une tête flottante, rapprochant ses deux moitiés au point tel que le nez a disparu, remplacé par le danseur au milieu qui continue le moulin des bras.

Relevons enfin qu'il y a plusieurs écrans dans ce passage et qu'ils brouillent ainsi la perception de l'espace et de la densité des corps : un entre les deux danseurs sur lequel est projetée la tête de Christophe Salengro, et un en tulle au milieu de la scène (derrière le danseur, en allant vers le public). Ainsi, au bout d'un moment et du fait des lumières, le spectateur ne sait plus lequel des deux danseurs est celui le plus près de lui. Le tulle se lève à la fin de la séquence alors que les projections se sont arrêtées : le danseur seul s'est tourné face public et a les bras écartés, en position mi-christique, mi-anatomique de référence. Il redevient un corps simple, presque nu, sans artifice ni augmenté. L'humain a retrouvé toute sa fragilité. La conséquence de ce passage alliant moulins des bras et écrans est que cette addition absente le danseur puisque le spectateur finit par douter de l'endroit où il se trouve. Le corps devient donc métonymique dans la mesure où, puisque sa présence est troublée, dissoute par le dédoublement, le spectateur finit par se focaliser sur la seule certitude qu'il ait : le mouvement des bras.

Ce passage révèle aussi des propriétés picturales, au-delà de la chair, au corps. Lors d'une interview, Philippe Decouflé indique qu'il « projette des films sur les danseurs. Ça permet d'avoir un corps flou, un corps trouble. Et donc c'est très abstrait, c'est comme de la peinture en mouvement. »[1232] Cette reconsidération de la texture-même du corps et de sa densité, bouleversant dès lors les codes de représentation du vivant, est devenue aujourd'hui un motif récurent dans les œuvres de Decouflé : le corps n'a plus de limite et se caractérise, sous le joug de la projection vidéo, par sa porosité avec l'écran de projection. Il devient une surface fondue dans l'espace, et lorsqu'il est révélé malgré l'écran ce n'est que par le fragment métonymique, comme un clin d'œil du corps sous la vidéo. À cet endroit, il y a une référence forte à *Noire et blanche*[1233] de Man Ray, et son travail photographique en négatif. Puisque, dans le jeu de projection et de

[1232] RIVOIRON, Christophe, *Ma Vie d'artiste : Philippe Decouflé*, *op. cit.*
[1233] RADNITZKY, Emmanuel dit Man Ray, *Noire et blanche*, photographie, noir et blanc, 21x27,5cm, 1926, n° inventaire Am 1982-160, Centre Pompidou, musée d'art moderne, Paris, 1982.

lumières mélangé aux corps des danseurs il y a un délai dans la superposition des images, le corps apparaît deux fois, deux silhouettes légèrement décalées l'une de l'autre. Ainsi, « on peut s'embrasser soi-même, on peut créer une conversation avec soi-même »[1234]. Le corps est dédoublé en négatif. L'expérience proposée dans *Shazam !* est ensuite poussée par Philippe Decouflé et sa compagnie dans *Sombrero* en 2006, précisant la machine utilisée qui offrira cette fois-ci la possibilité d'un retard entre la projection et le corps, créant ainsi une superposition d'images en négatif décomposant le mouvement. Pour Decouflé, cette machine nourrit la danse car elle permet de « créer une conversation entre son double et soi-même »[1235].

ill. n°36, *Noire et blanche*, Man Ray, création 1926, photographie, noir et blanc, 21x27,5cm, 1926, n° inventaire Am 1982-160, Centre Pompidou, musée d'art moderne, Paris, 1982 © Centre Pompidou.

ill. n°37, *Shazam !*, Philippe Decouflé (cie DCA), création 1998. Capture d'écran.

Lumières et images : corps hors-cadres, fragments en-cadres

Enfin, la présence des écrans et des lumières joue chez Philippe Decouflé sur la composition d'images qui fragmentent le corps et font perdre au spectateur la fluidité de sa

[1234] RIVOIRON, Christophe, *Ma Vie d'artiste : Philippe Decouflé*, *op. cit.*
[1235] *Idem.*

densité, brouillant les cartes entre corps réels, images en direct ou enregistrées. Le chorégraphe explique :

> Je m'intéresse beaucoup à la déformation du mouvement, au mouvement impossible. Par exemple, faire rebondir quelqu'un sur la tête ou le faire marcher à l'envers : des choses qui ne sont pas tellement possibles réellement. Alors je le fais en cinéma, je fais des films. Je mets la caméra à l'envers et je joue avec le montage. En fait, je n'arrive jamais à choisir entre le cinéma et le spectacle. C'est plus fort quand la performance se passe devant le spectateur, mais en même temps, quand on filme, il y a un contrôle et il y a la perfection de l'image.[1236]

Souvent chez Philippe Decouflé, le corps est détourné et subit des fragmentations cocasses par le jeu des trucages vidéo en direct ou des machines présentes au plateau. Ce goût pour le film et l'illusion qu'il peut apporter se retrouvent dans un passage que je nomme « la danse des cadres » dans *Shazam !*, et qui constitue probablement l'un des moments les plus emblématiques de l'œuvre de DCA. Les danseurs vêtus de costumes couleur chair circulent sur le plateau au milieu de cadres de différentes tailles. Devant certains est placée une caméra qui filme en direct les passages des danseurs, dont l'image est retranscrite sur les deux écrans de chaque côté de la scène.

ill. n°38, *Shazam !*, Philippe Decouflé (cie DCA), création 1998. Capture d'écran.

*

Trois cadres sont répartis en diagonale sur la scène : le cadre du fond est le plus grand, en hauteur et un danseur vient se loger à l'intérieur, suspendu à un mètre du sol. Celui au centre est de taille A3 et deux danseurs se placent sur le côté gauche. Enfin, en avant-scène tout près d'une caméra se trouve deux petits cadres l'un derrière l'autre. Un danseur s'assoit derrière, visage dans le cadre. Tous les autres danseurs arrivent et se placent de part et d'autre du cadre central. Un signe de tête et la musique change pour des tonalités plus percussives.

[1236] DECOUFLÉ, Philippe, « Le mouvement impossible », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts,* « Des corps dans l'espace », *op. cit.*, p.62.

Le gros plan filme l'œil du danseur assis et le cadre tout autour. Il s'ouvre et se ferme, la caméra zoome et le danseur s'enlève du champ : apparaît alors à l'écran le deuxième groupe de danseurs au centre. On voit à l'image la tête d'un danseur avec un petit cadre devant les yeux comme un masque, puis derrière lui les autres danseuses installées sur les bords du cadre plus grand, comme le décor d'une affiche *Art déco*. Le danseur au centre regarde à droite et à gauche puis sa tête se cogne dans le petit cadre qui vibre et il tombe en arrière. Apparaît alors à l'écran, comme un jeu d'emboîtement de poupées russes ou de *dogugaeshi*[1237] japonais (danse des panneaux), le danseur du fond, niché dans le dernier cadre. Il est recroquevillé sur le dos, jambes pliés et pieds sur le bord droit du cadre, tête et nuque sur le bord gauche, dans une position aussi inconfortable qu'équilibriste.

Tous les danseurs s'écartent ensuite des cadres pour occuper le plateau. La caméra saisit leurs passages : un visage qui glisse, une main seule qui rentre et ressort du cadre,… Des jeux ont lieu également : une danseuse place son visage au centre du deuxième cadre, puis dans le premier cadre apparaît un poing qui fait mine de la cogner, elle tombe. Dans le dernier cadre s'est un installé un danseur qui reçoit aussi un coup de poing du premier cadre et tombe. L'effet d'optique focalisé sur l'extrait de corps et la synchronisation des danseurs fait que la caméra écrase les mètres qui les séparent.

Les écrans s'éteignent, la scène se vide. Les danseurs reviennent en courant et installent une nouvelle image. Un danseur s'allonge devant la caméra en bord de scène, un groupe autour des cadres centraux (comme un cadre de chair autour du cadre de bois), un danseur seul remonte dans le cadre suspendu au fond. Un danseur court et se place derrière le premier cadre. Son œil en gros plan apparaît sur les écrans et passe régulièrement par trois stades : écarquillé, ouvert, fermé. Roulades, courses, ronds de jambes, les danseurs s'écartent des cadres et reviennent, remplissent l'espace en tous sens, entrent une main, un coude, un visage dans les cadres et les retirent aussitôt. Les cadres sont habités par tous ces passages dansés. La série des coups de poing est reprise, et tous les danseurs se dispersent, vidant la scène.

La troisième séquence débute par un danseur qui s'assoit sur un tabouret dos au public devant le cadre central, rejoint de chaque côté par d'autres danseurs. En avant-scène, une danseuse s'est assise devant les petits cadres. Nouvelle suspension en cochon pendu d'un danseur en fond de scène. Commence la chanson *Y'shebellu*[1238] d'Aster Aweke. Nouveau jeu de l'œil dans le cadre par la danseuse en avant-scène. Sur les cadres du milieu, un danseur replace son visage au

[1237] Voir notamment le travail de reprise de cette technique ancienne : BASIL TWIST COMPANY, *Dogugaeshi*, créé à la Japan Society, New York 2003.
[1238] AWEKE, Aster, *Y'shebellu*, 7min27, Éthiopie, 1995.

centre comme au début puis s'écroule vers l'arrière, libérant le champ pour le danseur suspendu au fond.

Tous les danseurs s'écartent pour prendre l'espace et les projections vidéo changent : sur l'écran à jardin, un cadre vide filmé en gros plan ; sur l'écran à cour une vue élargie du cadre du fond filmée par une autre caméra depuis le fond de scène, on y devine le public au loin, l'ensemble de la scène peut ainsi être regardé depuis un angle nouveau. Un danseur saute et passe à travers le cadre du fond. Un autre arrive depuis l'avant-scène, court et se place devant le cadre du fond : sur scène, il est donc dos au public, à l'écran visible de face. Il s'appuie sur le cadre comme à une fenêtre : puisque l'image remplit totalement la taille de l'écran, le spectateur s'attend à ce que le danseur sorte presque de l'écran. Il devient ainsi plus vivant sur l'image, de face et en gros plan, que sur scène, de dos et dans le lointain. Sur l'écran à jardin, ce même danseur apparaît en tout petit, de dos. Puis il se plie et disparaît, laissant seules ses mains visibles pour quelques instants, comme un adieu.

Un danseur s'assoie de profil (gauche) en très gros plan devant la caméra : on devine sa silhouette à l'image mais elle est floutée. Un autre s'assoie de profil (droit) à côté des cadres du centre. Par un jeu sur les échelles et l'effet d'optique conduit par l'écran, le danseur flouté pointe son doigt vers l'autre danseur qui joue le jeu d'être poussé en arrière par cette main géante, alors que plusieurs mètres les séparent.

La danse sur le plateau reprend sur le motif de danses de couples. Passent alors devant les écrans dans le champ des caméras, les mains ou bras tendus qui se tiennent ou se rejoignent, détachés de tout corps. Puis tous les danseurs sortent de scène en courant, sauf deux.

Pour la quatrième séquence, un danseur s'est assis devant les cadres en avant-scène, un autre dos au public devant le cadre au centre. Sur l'écran à jardin, le danseur devant les petits cadres joue à se cadrer ou sortir du champ. Sur l'écran à cour, le danseur (dos au public, face caméra) recrée des cadres dans le cadre avec ses bras et ses mains, révélant ou dissimulant son visage. Le danseur à jardin mord le petit cadre devant lui et, par effet de perspective, les coudes du danseur derrière lui ressortent comme des excroissances au niveau des oreilles. Les danses de couples reprennent sur le plateau, le danseur sur l'écran à jardin alterne entre son pied ou sa tête dans le champ, tandis que le danseur sur l'écran à cour fait de ses mains l'image principale à observer, puis glisse au sol et disparaît de la caméra. Le danseur en avant-scène tient maintenant le cadre avec ses mains et le lâche brutalement : le cadre vibre, le danseur glisse au sol, et en fond de scène un danseur est monté dans le grand cadre et se met à vibrer à son tour, comme par écho.

Les écrans proposent ensuite une seule image : sur le cadre du fond, le danseur est parti, et la place est prise par deux danseuses qui, dos au public, face caméra, s'accoudent au cadre côte à côte. Elles proposent ensemble une danse de la tête, qui tourne, tombe, regarde de côté. Elles changent de sens pour révéler leurs nuques à la caméra, et sur l'écran de droite apparaît l'oreille en gros plan d'un danseur venu se placer en avant-scène, puis un pouce, un index, un pied. Sur l'écran à cour se succèdent tous les visages des danseurs qui arrivent et repartent aussitôt. La scène s'assombrie et se vide. Une danseuse arrive et repart en boucle du cadre central, alternant entre une posture du *Penseur* de Rodin et la verticalité. Elle saisit le pied du cadre et l'emporte en coulisses.

*

Shazam ! est l'une des pièces les plus emblématiques de l'œuvre de Decouflé, construite en hommage au cinéma par une multitude d'effets de projections en direct ou enregistrée, d'écrans, de jeux de miroirs et de dédoublement, où l'incantation des magiciens et des sorcières prend tout son sens dans ce jeu d'illusions kaléidoscopique et onirique. L'esthétique ludique et énigmatique de ce passage manie avec adresse l'art du trompe l'œil et du détournement par le jeu de la perspective.

Lorsqu'il était élève à l'école de cirque Fratellini, le chorégraphe, peu doué pour les acrobaties (alors qu'il en fait très souvent faire à ses danseurs), s'est tourné vers la prestidigitation et a notamment suivi les enseignements de Pierre Edernac.[1239] Le traitement du cadre, renforcé par la vidéo et aidé par l'uniformité des costumes, crée des effets de fragmentation qui ne dévoilent qu'une partie du corps. Ce dernier est donc dissout par l'attraction que le micro-geste constitue : alors que le plateau est grand, que le spectateur est loin, sa perception est focalisée sur un doigt, un œil, une oreille, et happé par la caméra. Dès *Triton* et ensuite dans la plupart de ses créations utilisant des écrans, Philippe Decouflé « expose des présences, des formes immanentes, de l'art brut piquant la curiosité et défiant sur le mode de l'image et de la virtuosité les usages du visible »[1240] comme le souligne Roland Huesca. En héritier d'Alwin Nikolais, Decouflé est habité des codes populaires de la scène (cirque, marionnette, cabaret, comédie musicale) et s'en sert avec impertinence pour créer un dialogue entre les arts, entre prouesse, drôlerie et rêve insolite, comme ont pu le faire les Ballets russes avant lui.

[1239] BOISSEAU, Rosita, *Philippe Decouflé*, chap. « Parcours », *op. cit.*, p.12.
[1240] HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « Cultures urbaines et expressions populaires », *op. cit.*, p.132.

Le corps devient un « espace fractal »[1241] pour reprendre l'expression de Roland Huesca, remodelé, mobilisant différentes échelles, aux formes et aux textures jouant parfois de contradictions. Dès lors, l'apparition (des formes, des corps texturés, des images,…) est le motif central. Usant des ressorts du prestidigitateur, il décentre le corps pour détourner l'attention du spectateur, en fragmente des parties pour dissoudre le danseur et le faire réapparaître presqu'aussitôt. Aucune anticipation possible au spectateur, toute réception se place dès lors du côté du sensible dans le visible, induisant par opposition la mécanique dans l'invisible. Dans une période où les écrans font masse et désenchantent nos perceptions et nos projets, resserrant bien étroitement tout point de mire, ces jeux d'illusion chez Decouflé réenchantent ces pratiques en croisant de vrais corps, propulsant l'instantané et la réinvention des formes dans une perception jubilatoire, enfantine et salvatrice.

Dans ce passage (et dans beaucoup d'autres spectacles ensuite, notamment avec l'usage d'ombres chinoises ou d'écrans), Philippe Decouflé propose un jeu sur les échelles qu'il emprunte directement au théâtre de marionnette, et plus particulièrement au castelet ou à la *kokoschka*, afin de mettre en action des« mécaniques virtuelles »[1242] autant que visuelles. Ce passage peut être envisagé comme un écho lointain (que l'on retrouve de manière plus directe quelques années plus tard dans *Panorama*) à une partie du paysage de la danse des années 1990 avec les *Mini@tures* de Didier et Magali Mulleras[1243] par exemple. Sans aller jusqu'à l'exosquelette d'un Stelarc au corps prolongé de prothèses[1244], cette manipulation burlesque du corps humain par le cadre et l'écran (ou le cadre dans le cadre) chez Decouflé crée un rétrécissement du corps par l'agrandissement l'image ou de l'extrait de corps en gros plan, faisant du corps une donnée impermanente sur la scène dansée alors même qu'il en constitue d'ordinaire le centre comme le souligne Alix de Morant :

> La danse, en prenant le corps comme sujet et objet, et la variabilité et l'impermanence du vivant comme principes physique et poétique est l'un des arts le plus malléable physiquement. Comme on parle de plasticité du cerveau, on peut lui concéder une "hyperplasticité"…[1245]

[1241] HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « Cultures urbaines et expressions populaires », *op. cit.*, p.133. « […] tous ces numéros servent un dessein identique, leurs dissemblances se mettent au service d'un univers : celui d'un espace fractal où le sens ne se laisse plus réduire à une entité homogène, accomplie et finie, mais se confond avec la nature bigarrée de présences multiples sorties d'un même imaginaire figural. »

[1242] DE MORANT, Alix, « Mécaniques virtuelles. Du jouet à l'outil : une corporéité de transmission », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », *op. cit.*, p.52.

[1243] Voir pour ce point HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « Images, la réinvention du visible », *op. cit.*, pp.186-208 ; et MULLERAS, Didier et Magali, site officiel, [en ligne]. In *Site Mulleras*, France, [consulté le 1er mai 2018]. Disponible sur : http://www.mulleras.com/miniatures/accueilmin.html.

[1244] STELARC, *Mécaniques du corps. Body mecanics*, catalogue de l'exposition *Mécaniques du corps*, rédac. chef Dominique Roland, éd. Centre des arts, Enghien-les-Bains, 2009, 103p.

[1245] DE MORANT, Alix, « Mécaniques virtuelles. Du jouet à l'outil : une corporéité de transmission », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », *ibid.*, p.52.

Le corps est *ex-centré* puisqu'il n'est littéralement plus ce que l'on voit en premier (comparativement à l'œil, au coup de poing,…), il ne cesse de courir, de changer de place, de nous échapper, et est ainsi dissout dans sa capacité de décision puisqu'il est manipulé par une image supérieure à lui en dimension, par un processus d'illusion superposant corps et extrait de corps agrandi. Autrement dit, les rapports traditionnels de manipulation à l'exercice dans le théâtre de marionnettes sont inversés : le dominant (corps humain) devient le dominé de l'objet marionnettique (l'extrait de corps à l'écran).

La question du décentrement héritée du travail d'Alwin Nikolais permet selon moi ce travail sur le castelet revisité dans *Shazam !*, *Contact* ou *Nouvelles pièces courtes* : le corps est traité non plus dans sa globalité mais au service d'une partie à animer, toute l'énergie convergeant vers elle et son effet d'optique concrétisé à l'écran. Par l'usage des cadres comme élément central de la pièce, sur la scène de *Shazam !* tout est visible, mais le spectateur ne peut tout voir et doit choisir entre soit se focaliser sur ce qui se passe au plateau, soit regarder le corps fragmenté à l'écran. Le corps n'est donc plus continuellement le centre des attentions, alors même qu'il ne quitte, pour ainsi dire, jamais la scène : il quitte la vision du spectateur qui choisit ou non de le regarder pour le révéler. Cette perspective rejoint à l'évidence des enjeux propres à la magie et au théâtre de marionnettes par le décentrement des images que ces arts proposent, floutant les frontières dans les dramaturgies contemporaines entre corps révélés et corps dissimulés, d'une image à l'autre. Le corps est donc pensé en présence discontinue dans les limites du cadre comme à l'écran. Il se dédouble : le corps de chair au plateau que l'on suit dans un cadre (déjà une forme d'écran) et selon son rapport à celui-ci, et le corps pixélisé à l'écran qui habite l'image de façon discontinue, selon l'angle choisi de la caméra. Le corps est alors dissout, *dé-présenté*, par ces cadres (de bois ou vidéo) qui le parcourent, et le danseur disparaît peu à peu de l'attention du spectateur qui se focalise sur les éléments que le cadre révèle : le danseur devient le spectre de son propre corps (vêtu d'une couleur chair, presque translucide, uniformisant le groupe), comme absentée par l'image qu'il offre.

Bien que la magie, la marionnette et la danse aient des modes d'écriture au plateau et des histoires différentes quoique convergentes, elles se rejoignent à cet endroit de la danse contemporaine par l'incertitude de la présence du corps, comme peut l'être le trucage de la femme découpée : cette dissolution du corps *ex-centre* le danseur de lui-même, créant une présence discontinue, entre corps, objet, image vidéo et fantasme mental. Le corps humain dans sa globalité n'est plus le centre des préoccupations, c'est la vision chimérique de fragments révélés par le cadre en mouvement qui en constitue le cœur.

Pour conclure, cette danse des cadres trouve un écho non moins célèbre dans la suite du spectacle lorsqu'un cadre est logé à différents endroits du corps d'Alexandra Naudet alors que son image projetée à l'écran suivant le même cadrage a été filmée en amont.

ill. n°39, *Shazam !*, Philippe Decouflé (cie DCA), création 1998. Capture d'écran.

Decouflé danse comme on filme : au spectateur de combler les ellipses, les manques, au-delà, avant ou après le cadrage. Il écrit aussi ses pièces comme des rêves : sans narration ni linéarité, par associations d'idées qui rebondissent entre la scène et la salle. Du discontinu sur scène naît le continu onirique du spectateur. Comme la marionnette, Decouflé crée des lots d'incohérences et d'absurdités qui sont acceptés du public. Comme aussi chez Wilson ou Philippe Genty par exemple, il y a peu de débuts ou de fins chez Decouflé, dans une démarche résolument postmoderne[1246] où la cohérence se loge dans la tête du chorégraphe et du spectateur. Entre cadrage et dissimulation, dans les pas de Nikolais, Decouflé propose un détournement du castelet par la dissimulation qui n'est pas seulement le fait de disparaître derrière un décor opaque, mais qui est aussi une absence de corps, invisibilisé par le processus de marionnettisation du corps de troisième niveau, alors même que celui-ci demeure au plateau. C'est pour l'interprète s'éteindre pour un instant, s'oublier, se rendre aussi imperceptible que possible et orienter le spectateur ailleurs. Vidé de ce qui le rend sublime (sa présence d'artiste en scène), le corps n'est plus perçu comme celui d'un virtuose au travail, c'est l'image à voir, collective, composées de plusieurs corps (objets, images numériques, chairs,…) qui est placée au centre. Autrement, le corps ne disparaît pas : au plateau, il est dissout par une dissociation effectuée par le spectateur (comme il peut le

[1246] « À l'incohérence apparente de l'objet théâtral postmoderne s'oppose en effet une cohérence sur son mode de fonctionnement et de sa réception. La cohérence ne concerne plus le mode de fabrication ou la genèse de l'œuvre qui seraient liés à un auteur individuel, il se situe au niveau de l'expérience esthétique et de la réception et de leur loi formelle. » PAVIS, Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, éd. Corti, Paris, 1990, p.83.

faire dans le théâtre de marionnettes : choisir ou non de voir le marionnettiste) qui privilégie la zone cadrée.

À la différence de Nikolais toutefois, l'identification des danseurs est franche : ils ne sont pas toujours coulés dans des effets d'optique pour fusionner avec eux (comme dans le passage des miroirs), mais parfois au contraire révélés pour leur singularité (comme dans le passage des cadres lorsque leurs visages sont en gros plan).

Notons enfin que chez Decouflé, il n'y a toutefois pas de dialogue instauré, ou de chorégraphie commune, entre la vidéo et le danseur, à la différence de Merce Cunnigham (bien qu'il l'ait rencontré dans les années 1980 à New York)[1247] ou plus tard chez Adrien M et Claire B induisant un duo au plateau que nous étudierons plus loin : dans les œuvres de DCA, la vidéo est utilisée pour rendre métonymique le corps. Comme un miroir déformant, elle est le prisme de transformation du corps marionnettisé (dans une perspective où la vidéo serait marionnettiste et le danseur marionnette), et toute la danse est orientée vers elle, à partir du placement de la caméra. C'est l'effet produit (le corps *ex-centré*) qui est valorisé plus qu'un rapport de réciprocité.

« Le cinéma devient un espace de "contre-animation" du monde, le lieu privilégié d'une lutte contre les entreprises qui, souverainement et avec beaucoup d'autorité et de certitudes, contribuent à le désanimer en instituant un certain passage du sensible. »[1248] Les écrans, fragments et torsions de corps présents dans les œuvres de Philipe Decouflé et particulièrement dans le spectacle-fondateur *Shazam !* proposent cette contre-*voix*, cette réanimation par la reconsidération du corps quotidien au profit d'un corps métonymique onirique, fantasque, burlesque et aussi tordu que possible. Visant à réenchanter le monde, ces métonymiques marionnettisant le corps réinjectent autant d'impertinence que de rêverie dans l'esprit des spectateurs. L'écran au plateau propose une cartographie décomposée du corps par l'infiniment intime : l'apparition dé-range l'observation, dé-tourne l'attention, *ex-centre* la perception du corps. Au-delà du réseau matériel qui détermine chaque individu, ces métonymiques dans le geste dansé de Philippe Decouflé nous rappellent la puissance de pensée et d'action ingouvernable qui nous anime en permanence. L'écran, en un sens, nous réveille chez Decouflé : visionnaire, le chorégraphe anticipait dès ses premiers spectacles la banalisation de l'objet, et au contraire prend le parti de le magnifier en le

[1247] « De son passage chez Merce, dont il apprécie les ateliers-vidéo, Philippe Decouflé retient l'intensité des rapports entre le cadre et le mouvement, et la leçon d'une écriture sur le rasoir. Conséquence directe ou pas, sa danse suit un dessin limpide qui découpe le corps en fragments nettement articulés. Il y a un plaisir évident de la ligne, qu'il s'agisse de celle des bras souvent droits ou des jambes tendues, fendues. Même si biseautée sous tous les angles, la gestuelle conjugue précision et souplesse. » BOISSEAU, Rosita, *Philippe Decouflé*, chap. « Parcours », *op. cit.*, p.14.
[1248] HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, *op. cit.*, p.105.

détournant de sa fonction utilitaire de support de fiction pour en faire un corps dansé à part entière, avec ses propriétés propres, dialoguant avec les corps fragmentés en scène.

Ainsi, dans la perspective de la marionnettisation du corps de troisième niveau, le geste décentré initié par Alwin Nikolais notamment produit une forme de *danser comme* dans laquelle le danseur est écarté tout en étant présent en scène, au profit de l'image à construire. Souvent collectif, le décentrement implique une recherche sur un usage métonymique du corps, déviant la présence du vivant dans des extraits de corps sollicités et révélés par le geste dansé.

B) Révéler, dissimuler, dévier

Marionnettiser le corps dans la perspective de la métonymie induit aussi de mettre en place des dispositifs corporels visant à révéler ou dissimuler certains aspects du corps afin de dévier le regard du spectateur de sa globalité. Si j'étudierai la question du costume et de la matière dans la partie du *danser dans*, certains dispositifs plus légers et parfois d'une grande simplicité modifient la vision du corps pour en isoler ou accentuer des fragments.

a) L'extrait de corps de l'ombre à la lumière, *Boléro* de Béjart

On ne voit qu'une main, puis un bras tel un serpent, enfin Duska Sifnios toute entière, presque nue par le jeu des collants, les cheveux mouillés d'eau comme si elle sortait de la mer, nouvelle Vénus. » Voilà comment le critique Antoine Livio décrit la première interprète du Boléro *de Maurice Béjart en 1961. […] le* Boléro *est une pièce qui continue de résonner, par son caractère mythique, près de soixante ans après sa création. Il s'inscrit dans l'histoire de la danse du XXe siècle, tant dans une histoire individuelle que collective des danseurs et des spectateurs.*[1249]

Maurice Béjart met plusieurs fois en scène le *Boléro* de Maurice Ravel, avec différents danseurs-vedettes. Il crée la première version du *Boléro*[1250] en 1961 au Théâtre de la Monnaie à

[1249] GONÇALVÈS, Stéphanie, *B comme* Boléro*, B comme Béjart*, programme de la soirée *Ravel : Béjart/Millepied*, Opéra de Paris, mars 2018, p.83. Voir également [auteur inconnu], « Benjamin Millepied/Maurice Béjart », [en ligne]. In *Site Opéra de Paris*, France, [consulté le 18 janvier 2019]. Disponible sur : https://www.operadeparis.fr/saison-17-18/ballet/benjamin-millepied-maurice-bejart.

[1250] « *Boléro* répond à une commande de la danseuse Ida Rubinstein à Maurice Ravel. Le compositeur imagine lui-même l'argument : il pense à une andalouse qui danse sur une table dans un cabaret espagnol et enflamme les

Bruxelles avec la danseuse yougoslave Duska Sifnios, véritable emblème des chorégraphies de Béjart autant que de son Ballet du XXe siècle. Je me concentre pour cette partie sur le fragment de corps révélé par la lumière sur la version établie avec Jorge Donn[1251] en janvier 1979 lors des représentations du Ballet du XXe siècle au Palais des Sports à Paris.

*

Au début du spectacle, alors que la rythmique presque militaire et si emblématique de la musique de Ravel commence, la scène est plongée dans le noir. La quasi-absence de modulation musicale inscrit déjà, dans l'ombre, la chorégraphie qui suit dans une rêverie enivrante, hors du temps. Une hypnose. Sur la première note, une main droite apparaît dans un rai de lumière. Seule. Sans corps. Sans danseur. De profil côté pouce, doigts vers le bas, le poignet "cassé" laissant deviner l'avant-bras, index légèrement tendu comme indiquant une direction[1252], la main caressant par son dos l'obscurité, remonte dans une courbe sur un plan frontal vers jardin.

Arrivée à la verticale, l'avant-bras est droit tandis que la main pend légèrement, souple, détendue. Comme les avant-bras d'un marionnettiste qui s'exerce à la gaine sans gaine. Fière, la main se retourne brusquement vers cour[1253]. Elle redescend en poursuivant sa boucle, révélant le bras jusqu'au coude. La lumière la suit durant toute cette trajectoire, comme un partenaire. En descendant, la main s'approche du centre du corps et révèle le visage au regard impassible de Jorge Donn, yeux charbonnés de noir, creux des joues soutenus par un maquillage foncé. Poupée animale, fauve fardé. Aussitôt la main passée, Donn disparaît de nouveau dans le noir.

---

spectateurs. La sœur de Nijinski, Bronislava Nijinska en règle la chorégraphie pour la création en 1928 sur la scène de l'Opéra de Paris. Bronislava Nijinska remonte sa chorégraphie en 1954 pour le Grand Ballet du Marquis de Cuevas qui l'affiche au Théâtre de l'Empire où il est probable que Béjart ait pu la voir. Bronislava fait danser une Andalouse enveloppée dans son châle sur une grande table et sous une lampe, au centre d'une taverne espagnole. Un gitan entre, bondit sur la table et se joint à sa danse avant de repartir. D'autres garçons sautent alors sur la table pour s'approcher de la danseuse, plantent leurs poignards sur la table, et entourent la danseuse qui au bord de l'épuisement tombe dans leurs bras. » SIRVIN, René, « Jorge Donn et le *Boléro* de Béjart », Palais des Sports, Paris, 2 mars 1979, [en ligne]. In *Site INA*, France, [consulté le 18 janvier 2019]. Disponible sur : https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00720/jorge-donn-et-le-bolero-de-bejart.html.

[1251] Le danseur argentin Jorge Donn (1947-1992) devient dès les années 1960 l'un des danseurs principaux de Maurice Béjart. Le chorégraphe signe plusieurs ballets créés spécialement pour lui dont *Bhakti* (1968), *Nijinski, clown de Dieu* (1971), *Golestan, ou le jardin des roses* (1973), *Adagietto* (1981),… Il devient en 1976 le directeur artistique du Ballet du XXe siècle. Voir biographie de Jorge Donn, [en ligne]. In *Site Jorge Donn*, [consulté le 23 janvier 2019]. Disponible sur : http://fr.jorgedonn.com/bio.html.

[1252] La position de cette main est à la croisée de la main d'Adam et de celle de Dieu dans *La Création d'Adam*, sur la fresque de la Chapelle-Sixtine peinte par Michel-Ange au Vatican à Rome, entre 1508 et 1512. SINARD, Alisonne, « Quand Michel-Ange commence à peindre le plafond de la Chapelle Sixtine », [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 18 janvier 2018]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/peinture/quand-michel-ange-commence-peindre-le-plafond-de-la-chapelle-sixtine.

[1253] « Les seize épisodes de la Mélodie [personnage principal du *Boléro*] ont été nommés pour faciliter le travail des répétitions : crabe, soleil, poisson, B.B. (Brigitte Bardot), femme hongroise, chat, samba de l'estomac... Crabe désigne, par exemple, le mouvement des doigts qui deviennent pince […]. » GONÇALVÈS, Stéphanie, *B comme* Boléro*, B comme Béjart*, *op. cit.*, p.86.

La main descend et, au moment de passer au niveau du cou, doigts vers le sol, dos de la main face à la lumière, les doigts s'écartent comme pour une caresse. La main ne touche pas le corps du danseur et continue de descendre, toujours à la même vitesse, le long du buste nu et maquillé de Jorge Donn, jusqu'à sa cuisse. La main se range, comme pour le garde-à-vous, le long de sa jambe droite. Donn porte un pantalon noir, confondant le bas de son corps avec l'obscurité, à peine révélé par cette main qui en marque la limite. La lumière en poursuite n'éclaire alors que la main droite et l'entrejambe de Jorge Donn.

La lumière s'élargit. Sur la deuxième phrase musicale, la main gauche est révélée : les deux mains, légèrement courbées le long du corps, sont dans une symétrie parfaite presque en première position. Suivant le même rythme et le même trajet en miroir, la main gauche commence à remonter côté cour, tandis que la droite reste immobile et disparaît dans le noir : le focus lumineux se met à suivre la deuxième main. La même phrase chorégraphique est effectuée par la main gauche.

Les deux mains, de nouveau éclairées le long du corps, reprennent une troisième fois la phrase, simultanément cette fois-ci : la lumière se divise en deux poursuites, une pour chaque main. Un vide obscur, où le corps de Jorge Donn se situe, est laissé entre ces deux apparitions qui paraissent flotter dans les airs comme deux interprètes en miroir de la même chorégraphie. La main, isolée du reste du corps, est ici le danseur principal. Au moment de redescendre sur le centre du corps, les mains se frôlent presque et révèlent enfin la totalité du visage du danseur. Elles glissent de nouveau le long de son buste qui, éclairé entièrement cette fois-ci, révèle son mouvement régulier de va-et-vient[1254] si caractéristique de cette chorégraphie.

La phrase est reprise une quatrième fois, toujours avec les deux mains visibles. Lorsque les mains passent devant le visage et descendent le long du buste, la progression de leur geste fait que la lumière se répand sur l'ensemble du corps : Jorge Donn apparaît en entier, tout en continuant la même phrase chorégraphique dans une boucle presque mécanique.[1255]

*

Marionnette, marionnettisation ?

Quel lien entre cette chorégraphie marquante du XXe siècle sur l'une des musiques les plus connues au monde et la marionnettisation du *danser comme* ? Il paraît quelque peu cavalier d'affirmer que Maurice Béjart faisait à cet endroit sans le savoir de la marionnette avec ses

[1254] Il s'agit hypothétiquement du geste « samba de l'estomac ». GONÇALVÈS, Stéphanie, *B comme* Boléro*, B comme Béjart*, *op. cit.*, p.86.
[1255] SIRVIN, René, « Jorge Donn et le *Boléro* de Béjart », *op. cit.*

danseurs, sans marionnette. Par ailleurs, Béjart est un peu à la marge du reste des artistes de mon corpus d'études : bien qu'il choisisse « des danseurs et des danseuses de toutes nationalités et morphologies pour leurs personnalités complémentaires »[1256], la danse de Maurice Béjart est plus classique[1257] et disciplinée, « s'attachant en particulier à réhabiliter la danse masculine »[1258], autant que controversée pour avoir scandalisé certains puritains par ses adaptations. Du geste béjartien, s'il se réinvente d'œuvre en œuvre, je retiens une constante dans le traitement des bras, capital dans la tenue du corps, aux influences classiques, indiennes, de flamenco[1259].

Si la marionnette est absente, un spectateur attentif peut la voir dans ce début du *Boléro*, centré justement sur les gestes de bras et particulièrement des mains. De cette intuition première née d'un regard aiguisé par les années de recherche autour de la même obsession, d'abord il a fallu mettre de côté et réfréner un certain enthousiasme à voir, peut-être, de la marionnette un peu partout… Pourtant, après infusion, la découpe du geste, la focalisation sur des éléments du corps, et l'usage de l'ombre sont des éléments constitutifs d'une typologie propre à la marionnette, telle qu'on la retrouve dans quantité de spectacles, qu'ils soient chorégraphiques ou non. Béjart avait-il conscience de l'impact de la marionnette sur sa pensée et sa réalisation du geste chorégraphique du *Boléro* ? Était-il lui-même intéressé, pratiquant, spectateur du théâtre de marionnettes ?[1260] Un entretien aurait éventuellement pu apporter un fragment de réponse à cette hypothèse, davantage de l'ordre de la sensation intuitive que de la preuve scientifique.

Il y a des pépites inespérées qui surgissent, par le miracle des lectures comme « tombé[e]s au fond d'un trou de mémoire »[1261], et qui confortent la folie de l'intuition. Comme un panneau oublié dans la forêt, Béjart avait indiqué le chemin. Plusieurs indices, au-delà de cette analyse,

---

1256 LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, éd. Larousse, Paris, 1999, pp.43-44, [en ligne]. In *Site Gallica BnF*, France, [consulté le 30 novembre 2013]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f60.item.r=bejart.

1257 « […] c'est à Paris auprès de Madame Egorova, de Madame Rousanne et de Léo Staats que Maurice Béjart acquiert l'essentiel de sa formation de danseur. Ce bagage classique, il l'étrenne au Ballet de Vichy (1946), puis avec Janine Charrat et Roland Petit, et enfin à Londres au sein de l'International Ballet. Une tournée en Suède avec le Cullberg Ballet (1949) lui fait découvrir les ressources de l'expressionnisme chorégraphique », extrait de la biographie de Maurice Béjart, [en ligne]. In *Site Fondation Maurice Béjart*, Suisse, [consulté le 15 avril 2019]. Disponible sur : http://www.maurice-bejart.ch/02_bejart_01.html.

1258 LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *ibid.*.

1259 À Mudra (1970-1987) l'école de Béjart à Bruxelles, les apprentis danseurs de seize à vingt et un ans sont tout autant formés à la danse classique, moderne, au flamenco, aux danses indiennes, au yoga, au théâtre, au rythme, au cirque,… Anne Teresa de Keersmaeker, Michèle Anne de Mey ou Maguy Marin y ont notamment été formées.

1260 Notons que Béjart a mis en scène *Le marteau sans maître* (1973) ; *Petrouchka* (1977) dans lequel le trio de marionnettes est soutenu directement par d'autres danseurs ; et *Vie et mort d'une marionnette humaine* (1983), un duo de Jorge Donn et une interprète de *kabuki*. La thématique de la marionnettisation du corps est donc au travail dans ses créations. Voir des extraits, [en ligne]. In *Site YouTube*, France, [consulté le 15 avril 2019]. Disponibles sur : https://www.youtube.com/watch?v=r7Vc_mo_dqE&ab_channel=flamenco31 ; https://www.youtube.com/watch?v=Ey45jWt1kSs&ab_channel=Op%C3%A9raNiceC%C3%B4ted%27Azur et https://www.youtube.com/watch?v=Ey45jWt1kSs&ab_channel=Op%C3%A9raNiceC%C3%B4ted%27Azur.

1261 GUNZIG, Thomas, *Kiss&Cry. Un spectacle de Michèle Anne de Mey, Jaco van Dormael & collectif*, coll. « Traverses », éd. Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2012, p.15.

laissent à penser que Béjart avait le souci des marionnettes et que, quand bien même il n'en ait par la suite pas fait usage de manière explicite, elles aient en creux influencé son geste, venant confirmer une "sensation de marionnette" que l'on peut avoir dans ce début du *Boléro*. Dès l'enfance, au début de ses mémoires[1262], le lecteur trouve à plusieurs reprises la présence de petits objets, de sculptures, et l'animation de ceux-ci par le chorégraphe.

Peut-être comme exemple fondateur de cette hypothèse, sa rencontre puis l'observation continue avec le philosophe Pascal dans le bureau de son père (lui-même philosophe) : son visage moulé accroché au mur dans un lieu où Béjart ne cessa par la suite de piocher toute la littérature qui nourrira plus tard ses spectacles. Cette rencontre fondatrice avec ce masque mortuaire, qui continue de regarder, marque un profond tournant dans le rapport de Béjart aux objets, des statues jusqu'aux marionnettes :

> Dans le bureau de mon père, j'étais intrigué par un visage en plâtre : un moulage du masque mortuaire de Pascal. Il était accroché au mur et j'assimilais la pâleur des morts à la blancheur du plâtre. Parfois j'allais le décrocher et je le tenais d'une main en me prenant pour Hamlet quand il monologue avec la tête de mort. J'aimais toucher ce moulage, surtout le nez.[1263]

La rencontre avec les statues se poursuit durant sa petite enfance entre personnification et interaction, allant jusqu'à leur animation partielle dans son esprit, dans un dialogue réciproque où, déjà, le jeune garçon est atteint et transformé par la figure qui l'anime/qu'il anime :

> […] chez ma grand-mère, dans l'entrée, régnaient deux statues. Elle les avait disposées face à face. Ces statues n'accueillaient pas le visiteur, n'ornaient rien (du moins à mes yeux) mais tout simplement habitaient là. Je voulais rester dans le couloir et parler avec les statues, les surveiller, les interroger : tirer au clair ce qu'elles avaient à me dire. […]
>
> La première statue était une lionne blessée en bronze. On sait ce que les yeux d'un enfant peuvent déceler dans un objet fabriqué entre les deux guerres pour occuper le milieu d'un manteau de cheminée. Ou plutôt on ne sait pas. Le pouvoir exercé sur moi par cette lionne était total. Elle était évidemment blessée à mort mais elle luttait de toutes ses forces : à chaque retour chez ma grand-mère, j'appréhendais de découvrir la lionne morte, mais non : elle luttait toujours. Elle faisait des bonds, elle remuait la crinière et la queue, je l'entendais rugir et j'agrandissais les yeux.
>
> J'étais conquis par ses muscles tendus ; il y a toujours de la violence dans la sculpture, peu importe que ce soit de la bonne ou de la mauvaise sculpture. Et aussi une magie : il suffit d'un minimum de bonne volonté pour croire qu'une statue vit vraiment.
>
> La deuxième statue était une Walkyrie sur un rocher. Le rocher me paraissait énorme, en bronze lui aussi. […] Les Walkyries, qui sont trois, m'avait-on expliqué, messagères du dieu Odin, ont droit de vie et de mort : elles vont sur les champs de bataille, désignent les vainqueurs et font mourir les vaincus puis les accompagnent après leur mort dans les Walhalla. Au lieu d'imaginer un Walhalla genre enfer affreux, je voyais plutôt le rideau se lever sur un décor inconnu à l'Opéra de Marseille. Ce n'était pas plus rassurant, mais plus convaincant !
>
> La Walkyrie chantait et la lionne rugissait. La Walkyrie criait, hurlait, tête renversée, bouche grande ouverte, les yeux au ciel.[1264]

[1262] BÉJART, Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*, éd. Flammarion, Paris, 1979, 290p.
[1263] *Ibid.*, p.17.
[1264] *Ibid.*, p.18.

Alors qu'il explique que, une fois adulte, les petits objets qui sont présents sur la table de sa cuisine jouent les uns avec les autres et la façon dont il imagine des situations, frôlant les rebondissements cocasses de certains spectacles de théâtre d'objets[1265], Maurice Béjart offre au lecteur cette précision sans commune valeur quant à la confirmation de son ouverture aux arts de la marionnette dès son plus jeune âge :

> Mon père fabriquait mes jouets lui-même. Il sciait des morceaux de bois, clouait, peignait. Il m'a fait des camions rouges et bleus qui roulaient, et des animaux sauvages qui m'effrayaient, et des marionnettes. Il portait un pantalon de golf, une drôle de petite casquette, un très beau sourire de statue grecque. J'adorais mon père.[1266]

Mais l'exemple le plus évident, venant confirmer l'hypothèse sur la marionnettisation du corps chez Maurice Béjart est sans doute ceci :

> J'avais aussi un théâtre de marionnettes. J'utilisais les marionnettes, pendant la semaine, quand je me retrouvais seul, loin du studio et mes interprètes en chair et en os étant requis par les devoirs et les leçons. Je confonds un peu aujourd'hui mon répertoire de marionnettes et mon répertoire de chorégraphe de l'époque ! Je crois que j'avais adapté le Combat de l'Étoile et de la Foudre pour le théâtre de marionnettes[1267]. C'étaient des marionnettes à fils : un fil pour la tête et un fil pour chaque bras. Mon père les avait construites et peintes. Il y avait le Roi, la Reine, la Fée, Lucifer et des comparses de moindre acabit.[1268]

Par « studio » et « interprètes en chair et en os », il faut comprendre une maison de famille[1269], sa sœur et ses cousins[1270]. Alors qu'il entre à peine dans l'adolescence, la marionnette s'offre comme un recours pour pallier à l'isolement : faire parler des être inanimés quand on n'a personne à qui parler et avec qui créer. En succombant là à une boulimie d'invention coûte que coûte, la marionnette devient complice et source de création en continu.

Cette confusion incroyable, due en partie à l'altération de la mémoire et au souvenir dissout par les années, affirmée par Béjart entre « [s]on répertoire de marionnettes et [s]on répertoire de chorégraphe de l'époque »[1271] résonne avec ses créations contemporaines, et le *Boléro* dont la version avec Jorge Donn est contemporaine de l'écriture d'*Un instant dans la vie d'autrui* : alors que

---

[1265] « La table est déjà occupée par un Donald Duck en plastique et un buste de Molière en faux biscuit. Je suis certain qu'ils se seraient très bien entendus [avec la Walkyrie de sa grand-mère] : ni Molière ni Donald Duck n'ont le nez sévère de Pascal. J'aurais placé Donald Duck et Molière dans la Rolls-Royce miniature (c'est une boîte à musique), Donald devant et Molière derrière. La Rolls aurait fait le tour du rocher [de la Walkyrie] et en leur honneur j'aurais mis un disque de musique tyrolienne. » BÉJART, Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*, *op. cit.*, p.20.
[1266] *Idem*.
[1267] Maurice Béjart précise ses débuts avec le théâtre d'acteurs : « Ces premières mises en scène marseillaises, plus que mes premières chorégraphies officielles, sont mon vrai point de départ. […] [Je] convoquai ma troupe : Joëlle, Claudette, Alain. Joëlle serait l'Étoile, Claudette la Lune et Alain la Foudre. Le livret était très simple : la Foudre attaquait l'Étoile, mais la Lune apparaissait et faisait déguerpir la Foudre. » *Ibid.*, pp.22-23.
[1268] *Ibid.*, p.26.
[1269] « […] il fallait obtenir l'autorisation d'emporter le phono dans notre studio de répétition : on répétait les week-ends à la mer, dans une maison qui appartenait à je ne sais plus qui dans la famille. Il y avait une grande pièce sans toit, une sorte de terrasse avec quatre murs : un studio à ciel ouvert. » *Ibid.*, p.25.
[1270] « J'engageais Claudette, ma sœur, et les deux cousins : Joëlle et Alain. Avec Joëlle, ce n'était que le début d'une très longue collaboration puisqu['] […] elle fit et fait encore beaucoup de costumes et de décors pour moi. C'est ma plus ancienne complice ! Nous ne nous imaginions pas, à l'époque, qu'il y aurait un jour le Ballet du XXe Siècle ! Je dis ça, mais c'est peut-être tout le contraire ! » *Ibid.*, p.22.
[1271] *Ibid.*, p.26.

Béjart écrit sur son enfance, la marionnette revient. Le Béjart adulte, qui revendique à plusieurs reprises dans l'ouvrage ne penser au passé que si celui-ci résonne et est utile au présent (détestant farouchement la rétrospection et l'auto-apitoiement), revient sur ce passé d'importance, à la lumière de son art d'aujourd'hui (nous sommes à la fin des années 1970 lorsqu'il écrit cet ouvrage).

L'extrait de corps : la porte d'entrée sur le danseur

Le travail de la lumière dans cet extrait du *Boléro* crée un décentrement dans la réalisation du geste chorégraphique et sa réception par le spectateur. Le regard de ce dernier n'est plus focalisé sur un corps entier ou sur un visage qui capterait toute son attention. Le corps n'est visible entièrement qu'à la fin de l'extrait et n'apparaît au début que par fragments, par morceaux choisis, révélés ou cachés, créant une avidité pour le spectateur d'avoir accès à ce corps de danseur. La lumière révèle peu à peu le corps, simultanément que la musique monte *crescendo* et que le nombre d'instruments jouant la partition s'accumule, augmentant en intensité la présence et surtout la dissimulation du corps que le spectateur souhaite voir.

Dans les mémoires de Béjart, je repère que, dès le premier spectacle où il est engagé comme interprète à l'Opéra de Marseille[1272], la lumière joue un rôle fondamental dans la manière qu'il a d'envisager son corps, exposé, privé de vue, presque objet :

> Sur scène, on est bien. Il fait chaud. Les lumières me montrent et m'aveuglent. Il y a un grand trou noir qui est tantôt amical, tantôt hostile mais toujours attirant.[1273]

À propos de son théâtre de marionnettes et de son expérience simultanée en tant que metteur en scène durant son enfance et son adolescence, Béjart précise :

> Vraie vie ou pas, je ne me posais pas ce genre de questions. Au théâtre, je me sentais bien. C'était un univers qu'on pouvait inventer soi-même. J'avais tout le temps d'apprendre qu'on ne l'inventait qu'avec ce que la vie veut bien nous donner.[1274]

Le lecteur sent l'importance de l'espace de création et d'invention que lui propose le théâtre, et *a fortiori* le théâtre de marionnettes, à cette époque : ni vivant, ni mort. Or, dans la danse au début du *Boléro*, il ne s'agit pas de proposer un corps mort, aux fragments survivants et découpés, mais de chercher à inventer à partir de ce qui est déjà là, posant un autre regard sur le vivant, entre ombre et lumière.

[1272] « Ensuite je débutai sur scène ! À l'Opéra de Marseille. J'étais distribué dans la Bacchanale de *Samson et Dalila* », BÉJART, Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*, *op. cit.*, p.32.
[1273] *Idem.*
[1274] *Ibid.*, p.27.

Dans le *Boléro*, les extraits de corps choisis maintiennent un certain suspense quant à l'identité du danseur ainsi que son genre. Précisons que si le corps est éclairé par fragments, c'est essentiellement la main qui est au centre de toutes les attentions des focus lumineux et des poursuites. Elle centralise l'attention et dissout toute présence du corps au début de l'extrait.

ill. n°40, *Le Boléro*, Maurice Béjart, création avec Jorge Donn 1979. Capture d'écran.

ill. n°41, *Le Boléro*, Maurice Béjart, création avec Jorge Donn 1979. Capture d'écran.

La lumière, quant à elle, effectue un balayage du corps, habille d'ombre et déshabille pour révéler la nudité partielle de Jorge Donn. Le mouvement de la lumière, suivant la main, crée alors une attente car son balayage révèle par moments un coude, un avant-bras, un œil. Le faisceau lumineux devient conscience à part entière, effet de présence au travers duquel le spectateur espère atteindre le corps en entier, dévoilant le danseur. Par ailleurs, au moment où les deux mains sont éclairées, la zone d'ombre qui les sépare matérialise par le vide la densité et les limites supposées du corps du danseur. Le spectateur se plaît alors à se perdre dans l'obscurité, cherchant à deviner une silhouette, une taille, des cheveux, une identité, retrouvant Jorge Donn.

Dans cette question du décentrement par la lumière, nous pourrions supposer que l'attention du danseur, plongé dans le noir, se focalise uniquement sur l'extrait de corps éclairé. Sauf que, lorsque la lumière éclaire brièvement et partiellement autre chose que la main de Jorge Donn (son visage ou une partie de son buste par exemple), le spectateur se rend compte que celui-ci ondule du bassin (la « samba de l'estomac »[1275]), comme un roulement de tambours préparant au mouvement si caractéristique du *Boléro* de Béjart une fois le corps éclairé dans son entier, celui de « B.B »[1276].

La main devient-elle alors objet dans le *Boléro* de Béjart ? Dans la logique du décentrement pour le spectateur comme pour le danseur, l'objectification est, à cet endroit, à entendre selon son

[1275] GONÇALVÈS, Stéphanie, *B comme* Boléro*, B comme Béjart*, *op. cit.*, p.86.
[1276] « Brigitte Bardot [désigne] la démarche ondulante des hanches », *idem*.

étymologie latine *objectare* qui signifie « placer devant soi », outrepassant ainsi la synonymie d'avec la « chose ». L'objet est, à la différence de la chose qui est une donnée extérieure, ce que l'on vient chercher « et requiert donc un acte d'extériorisation, l'établissement d'une relation entre le moi et le non-moi, sans préjuger du contenu effectif de ces catégories. »[1277]. En plaçant devant soi la main, par une place privilégiée dans la lumière, elle devient une porte d'entrée sur le corps du danseur.

C'est donc une relation de soi à soi, du danseur à sa main, de sa main à la lumière, que déploie le *Boléro* de Béjart, à travers ce que j'identifie comme une marionnettisation du corps du danseur. La main est mise hors de soi, en parallèle voire en miroir de soi, et trouve là un point d'indépendance d'où naissent des formes, un langage.

Néanmoins, même si le spectateur se focalise sur la main qui est éclairée, il n'en oublie jamais le danseur : il le devine et l'attend. Dans le *Boléro*, le spectateur est guidé pour ne regarder qu'une partie : il n'a pas accès au reste du corps, si ce n'est par fragment, comme une tige de marionnette d'ombres qui apparaitrait à l'écran, on aperçoit un avant-bras, un poignet. Cette révélation par la lumière et le mouvement se font progressivement : comme un déshabillage, par petits morceaux, le corps est de plus en plus révélé jusqu'à son éclairage total. Cette main, que l'on suit par la lumière, qui danse, développe un caractère érotique. Elle absorbe la lumière et guide sa direction, c'est donc elle qui déshabille progressivement le corps de son ombre, et qui finit par révéler le danseur Jorge Donn dans son entièreté sous la lumière.

Prolongements et conclusion : de Béjart à de Mey et van Dormael

Pour terminer, penchons-nous sur *Cold Blood*[1278] de Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, faisant le lien avec la marionnettisation et l'usage du souvenir chez Béjart et Donn. Ce spectacle propose une série d'hommages à la danse, et plus particulièrement à Maurice Béjart, avec une reprise du *Boléro* avec les mains filmées en gros plan. On retrouve tous les ingrédients qui composent la chorégraphie d'origine : la musique de Ravel, l'importance des mains, la rythmique des pieds, la focale lumière, l'estrade circulaire rouge.

[1277] GUIMBAIL, Didier, « Devenir objet », *L'Autre*, vol.2, 2001, pp.375-377, [en ligne]. In *Site Cairn*, France, [consulté le 26 janvier 2019]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-l-autre-2001-2-page-375.htm.

[1278] DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Cold Blood*, création, mise en scène et jeu collectif Kiss & Cry, texte Thomas Gunzig, cinématographie Jaco Van Dormael et Julien Lambert, chorégraphie Michèle Anne de Mey et Grégory Grosjean, image Julien Lambert assisté d'Aurélie Leporcq, décors Sylvie Olivé assistée de François Roux, Juliette Fassin, Théodore Brisset, Brigitte Baudet et Daniella Zorrozua, constructeurs Jean-François Pierlot et Walter Gonzales, costumes Béa Pendesini et Sarah Duvet, lumières Nicolas Olivier assisté de Bruno Olivier, son et mixage Boris Cekevda, créé au Manège, 8 décembre 2015.

Chez Michèle Anne de Mey[1279] et Jaco van Dormael, le corps du danseur est matérialisé par la main au centre, qui exécute le début de la chorégraphie. Puis, quand chez Béjart le corps du danseur est révélé dans son entièreté par la lumière, chez Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, deux autres mains viennent s'ajouter à la chorégraphie : la main principale continue de danser au centre, tandis les deux autres mains se mettent de chaque côté. On perd alors rapidement de vue la centralisation du danseur – concentré sur la main solitaire sur l'estrade, au début – et le spectateur est amené à déplacer la répartition du corps du danseur sur les trois mains. En effet, la main au centre devient uniquement les pieds (elle perd son statut de corps entier et devient métonymique) tandis que les mains de chaque côté prennent en charge les gestes des mains effectués initialement par Jorge Donn dans la version que nous avons étudiée. Donc, le corps de danseur et sa danse se retrouvent divisés en trois corps (trois mains à la caméra, deux danseurs sur le plateau dont les mains sont filmées en gros plan).

Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael par le texte de Thomas Gunzig nous racontent quelque chose de très intéressant dans notre rapport à la mémoire, qu'elle soit la mémoire du spectateur (une pièce – le *Boléro* de Béjart dansé par Donn notamment – mondialement connue qui, malgré la disparition de ses interprètes et chorégraphe, continue d'être dansée, mais dont le corps et la personnalité de Donn en ont fait l'un des interprètes majeurs, marquant toute une génération –), et celle des corps (ces danseurs qui ont tenté de danser le *Boléro*, qui l'ont appris, voire qui l'ont réellement dansé eux-mêmes). Ce *Boléro* de Maurice Béjart acquiert là une dimension intemporelle, traversant autant le spectateur que les danseurs qui l'habitent.

Le parti pris de Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael est d'ailleurs de tourner la caméra et filmer les spectateurs : le public se retrouve éclairé, révélé par la lumière qui vient le rendre compositionnel de l'arrière-plan de la vidéo qui est présente sur le grand écran. La caméra donne un vrai public à cette main qui danse dans la vidéo. Ce *Boléro* devient alors notre *Boléro* à tous.

Par ailleurs, la fragmentation du corps par les mains, la diminution au théâtre d'objets pour la caméra (évoquant, sur un mode empathique, la tendresse et la nostalgie autant que la cruauté des jouets de l'enfance) marquent aussi les grands absents de cette mémoire : le danseur et le chorégraphe. En effet, comme le dit souligne Alberto Giacometti, on ne garde en mémoire d'une personne, non pas son corps entier, mais un élément (une voix, une démarche, la force d'une main, un regard, un rire…). Déjà, dans la version de Jorge Donn et Maurice Béjart, la lumière fonctionne ainsi : elle dissimule le corps du danseur pour focaliser notre attention sur ce

[1279] Michèle Anne de Mey fut élève à Mudra de 1976 à 1979.

qui est considéré comme le plus important dans la chorégraphie, les mains. Il y donc du vide, non pas du rien, mais un noir théâtral qui s'amasse entre les deux mains éclairées, suspendues dans le vide. Ce noir suscite à la fois notre curiosité (où est le danseur ? Est-ce que j'arrive à le voir ?) et canalise notre regard de spectateur.

Alors, chez Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, *Cold Blood* fait le choix de ne révéler que ce que nous gardons majoritairement en mémoire du *Boléro* de Béjart : l'estrade rouge, la force, la sensualité, la musique dont la répétition marque celle du geste chorégraphique, le mouvement des pieds et du bassin, le mouvement des mains. Les corps ont disparu, leur souvenir se dissout dans nos esprits de spectateur, pourtant cette chorégraphie continue, nous en gardons tous en mémoire une incroyable énergie.

Suivant le processus du théâtre d'ombres ou des arts de la marionnette de manière plus générale, *Cold Blood* crée un concentré chorégraphique : là où le corps du danseur peut disparaître, sa chorégraphie, sa plasticité autant que son mouvement, continuent de danser dans nos esprits, nos corps, notre perception. Sans corps, sans danseur entier, on reconnaît pourtant immédiatement le *Boléro* dans *Cold Blood*, et on pense tout de suite à Jorge Donn. Enfin, le format du théâtre d'objets filmé en gros plan par Jaco van Dormael vient à la fois surfer sur des émotions issues de l'enfance (une certaine empathique envers ces jouets, ces objets qui ont peuplé notre quotidien d'enfant), et réveiller une mémoire des corps, une nostalgie de ce *Boléro* flamboyant, d'avant la disparition du corps de Jorge Donn emporté par le SIDA.

ill. n°42, *Cold Blood*, Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, création 2015. © Julien Lambert.

ill. n°43, *Cold Blood*, Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, création 2015. Capture d'écran.

b) Bob Wilson, corps-esquisse, corps-estampe, « s'abstraire du réel »[1280]

Réinvente[r] […] les multiples figures du vivant.[1281]

Formé au Pratt Institute de Brooklyn à New York de 1962 à 1966, Robert Wilson entre dans les arts via les arts décoratifs dont l'impact est saisissant dans le traitement qu'il réserve aux corps, aux gestes, aux espaces scéniques. Peintre, sculpteur, concepteur lumière et son, metteur en scène,… Robert Wilson est un artiste multiple à l'esthétique scénique très reconnaissable, propulsant les corps et les espaces dans une vaine symbolique, picturale, gestuelle. Il affirme :

> Je déteste le théâtre naturaliste. Je pense qu'être naturel sur scène est un mensonge. Un acteur qui pense qu'il est naturel sur scène est tellement artificiel ! Si vous acceptez qu'un élément est artificiel, alors vous pouvez être plus honnête dans ce que vous faites au lieu de prétendre être naturel.[1282]

De Wilson, nous retenons à l'évidence *Le Regard du sourd*[1283] qui fait partie de ces spectacles marqueurs de tournants (esthétique, dramatique,…), *Einstein on the beach*[1284] ou encore *Oh, les beaux jours*[1285]. Prolifique, il a mis en scène presque tous les auteurs de théâtre ou d'opéra, et ses créations chorégraphiques autant que ses installations ou expositions sont tout aussi foisonnantes.

Wilson arrive donc sur la scène tout en détestant le théâtre qui l'occupe à ce moment-là du côté du réalisme psychologique américain autant que des recherches expérimentales qui précèdent son arrivée sur les planches :

> Broadway l'ennuyait, le Living Theatre l'exaspérait. Du courant dominant, il percevait les potentialités inexplorées de la magie visuelle ; des marges, il se montra un instant réceptif à l'esprit du *happening*. Mais à la scène, c'était de la danse qu'il se sentait le plus proche. Il aimait les ballets de George Balanchine et de Merce Cunningham, fréquentait les milieux de la Judson Church, citait volontiers Isadora Duncan dans ses programmes, et, quand il ne les qualifiait pas de « pièces de danse hybrides », il invitait à aller voir ses spectacles « comme de la danse »[1286]. Certes, la suppression du texte n'était pas étrangère à cette esquive du vocabulaire théâtral, ni par la suite son décentrement, sa mise en orbite autour de la gravitation visuelle, à une posture délibérément située à la limite – en retrait ou en excès – des pratiques traditionnelles. Mais c'était aussi l'absence de personnages et d'intrigue qui était en cause, l'évacuation de la psychologie et de

---

1280 MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « Arpenteur des arts », coll. « Le temps au théâtre », éd. Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, Arles, (1988) 2010, p.259.

1281 HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « Images, réinvention du visible », *op. cit.*, p.208.

1282 BRATU, Magda, « *Rhinos*, un spectacle de Robert Wilson, la clé de l'humour absurde », 17 juin 2014, [en ligne]. In *Site CVL Press*, Roumanie, [consulté le 19 avril 2017]. Disponible sur : https://cvlpress.ro/17.06.2014/%e2%80%9erinocerii-un-spectacol-de-robert-wilson-in-cheia-umorului-absurd/.

1283 WILSON, Robert, *Le Regard du sourd* (*Deafman Glance*), mise en scène Robert Wilson, musique Alan Lloyd et Igor Demjen, interprétation Robert Wilson, Raymond Andrews, Sheryl Sutton et the Byrd Hoffman School of Byrds, créé au Théâtre universitaire Center of New Performing Arts, Iowa City, 15 décembre 1970.

1284 WILSON, Robert, *Einstein on the beach*, mise en scène Robert Wilson et Philip Glass, musique Philip Glass, texte Christopher Knowles, Lucinda Childs et Samuel M. Johnson, chorégraphie Andy de Groat, créé au Théâtre Municipal, Festival d'Avignon, 25 juillet 1976.

1285 WILSON, Robert, *Oh les beaux jours* (*Happy Days*), mise en scène Robert Wilson, texte Samuel Beckett, créé au Grand Théâtre, Luxembourg, 24 septembre 2008.

1286 FAIRBROTHER, Trevor (dir.), *Robert Wilson's vision : an exhibition of works by Robert Wilson with a sound environment by Hans Peter Kuhn*, catalogue d'exposition, éd. Museum of fine arts, Boston et New York, 1991, p.112.

> l'expressivité au profit du pur mouvement, le refus de traiter le temps en accéléré et l'espace en figuration réaliste, l'ouverture du sens sur l'espace imprescriptible de l'imaginaire [...].[1287]

Dès les années 1960, la communication en scène passe par la relation du corps avec l'espace pour Wilson. Très vite, il se place en opposition d'une bonne part de l'expérimentation au théâtre concentrée autour de l'engagement politique, au profit d'une communication plus subtile. Il choisit assez vite de réhabiliter tout ce contre quoi les performances et le *happening* luttaient : la frontalité, le théâtre à l'italienne, la bi-dimensionnalité (proposant souvent un aplatissement de l'action scénique comme dans un tableau), des techniques assez proches de celles à l'exercice au XIXe siècle. À partir de 1969, ses spectacles se situent aux antipodes de ce qu'il avait fait dans la rue, en débutant par *Le Roi d'Espagne* qui tire son titre d'une réponse qu'il avait dit à une institutrice sur ce qu'il voulait faire quand il serait plus grand : la pièce initie notamment la construction en tableaux qui est une récurrence dans son esthétique. Frédéric Maurin le souligne :

> Avec Robert Wilson, le décloisonnement des langages artistiques apparu à la fin des années soixante dans le milieu expérimental new-yorkais s'épanche dans un retour à l'abstraction moderniste. Non pas dans le retour à la quête d'une spécificité ou d'une identité propre à chaque art, abstraction faite de tous les autres, mais dans le retour à la fonction de l'art en général de s'abstraire du réel.[1288]

Pour quelles raisons peut-on fréquemment[1289] lire des rapprochements entre les corps de la scène de Robert Wilson et le théâtre de marionnettes, une gestuelle marionnettisée, voire une mise en corps des écrits d'Edward Gordon Craig[1290] ? Si les marionnettes en tant qu'objet sont peu présentes et représentées dans l'œuvre de Robert Wilson, le spectateur peut leur trouver une existence discrète dans *Wings on Rock*[1291], les *Knee Plays* des *CIVIL warS*[1292] (par une inspiration

---

[1287] MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « Artiste de la scène », *op. cit.*, pp.12-13.

[1288] MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « Arpenteur des arts », *op. cit.*, p.259.

[1289] Par exemple ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Des corps dans l'espace », n°4, *op. cit.*. ; et ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Interférences », n°11, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1998, 111p. ; ou encore BULANCEA, Iulian Cristian, *« Rhinocéros ». Le langage marionnettique et la théâtralité ionescienne*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Marthe Adam, Université du Québec à Montréal, 10 novembre 2018, 134p.

[1290] Relevons aussi que Wilson a construit les décors et marionnettes d'*America Hurrah [Motell]* de Jean-Claude Van Itallie dans la mise en scène de Michael Kahn au Café La Maman Experimental Theatre Club, New York, 1965. MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « Divers », *ibid.*, p.281.

[1291] WILSON, Robert, *Wings on Rock*, mise en scène Robert Wilson, d'après *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, musique Pascal Comelade, costumes Jacques Reynaud, créé au Landestheater, Festival de Salzburg, Autriche, 25 juillet 1998. Rêve méditatif fait de « visions hypnagogiques », le geste du Petit Prince (François Chat) est travaillé « par un mélange de spasmes ou de raideurs de handicap et de linéarité de théâtre *nô* » pour faire de lui « une sorte de Parsifal joyeux ». La Magicienne (Marianna Kavallieratos) et le Petit Prince « actionnent des objets et des simulacres de qualité métamorphique, aux colorations limpides, exaltés par la lumière ». FALQUI, Laura, « L'esthétique de Bob Wilson : réflexions sur ses dernières œuvres », trad. italien Brigitte Pasquet, in *Horizons philosophiques*, vol.9, n°2, printemps 1999, pp.121-132, [en ligne]. In *Site Erudit*, France, [consulté le 19 avril 2021]. Disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/1999-v9-n2-hphi3190/801136ar.pdf.

[1292] WILSON, Robert, *the CIVIL warS*, mise en scène Robert Wilson, créé pour les Jeux Olympiques, Los Angeles, 1984. Seules quatre des six parties ont été créées (à Minneapolis, Cologne, Rome, Rotterdam), les deux dernières (Tokyo, Marseille) étant juste ébauchées.

puisée dans le *bunraku* grâce à Jun Matsuno), *Hamlet*[1293] ou les *Sonnets*[1294] de Shakespeare avec le recours à la pantomime, et plus récemment dans *Jungle Book*[1295] (avec les papillons et le serpent en marionnette portée). S'il fallait étendre la recherche au-delà de la marionnette stricte, nous pourrions aller du côté des mannequins dans *Le Messie*[1296], des pantins avec l'univers du jouet dans *Peter Pan*[1297], voire des figures inertes dans *Les Contes*[1298] de Pouchkine,…

Pour autant, elles demeurent plastiquement peu présentes et marginales dans ses travaux, y compris dans ses collections qui, par ailleurs, regorgent de dessins, chaises de designer, masques, sculptures des quatre coins du globe[1299]. C'est donc du côté du geste que l'essentiel se joue : Wilson plonge ses interprètes au fil de ses spectacles dans des états de corps artificiels et stylisés, à la mécanique gestuelle calée au millimètre.

L'étude aurait pu se pencher sur plein œuvres de Bob Wilson. Le choix s'est porté sur *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, parce qu'elle a assez peu fait l'objet d'écrits d'une part, mais surtout pour sa récurrence dans la trajectoire de Wilson qui y revient sans cesse depuis 1993 en opérant chaque fois quelques infimes variations tout en maintenant une constance esthétique forte, comme si cet opéra, parmi ses autres œuvres, avait discrètement une valeur fondatrice[1300]. La chorégraphie est signée de la danseuse et chorégraphe japonaise Suzushi Hanayagi, amie de longue date de Robert Wilson, formée à la danse moderne et au *kabuki* et connue autant pour son travail sur les danses japonaises traditionnelles que pour ses œuvres expérimentales.

Créé pour la première fois en 1904 à la Scala de Milan, c'est presque cent ans après que Robert Wilson décide de mettre en scène *Madame Butterfly* de Puccini à l'Opéra Bastille. On sait couramment de Puccini que, suite aux succès de *La Bohème* (1896) et *Tosca* (1900) qui le consacrent en nouveau maître de l'opéra après Verdi, celui-ci est en quête de renouveau lorsqu'il se penche sur *Madame Butterfly* dont la trame est empruntée à David Belasco, lui-même ayant

---

1293 WILSON, Robert, *HAMLET : a monologue*, adaptation et mise en scène Robert Wilson assisté de Wolfgang Wiens, d'après *Hamlet* de William Shakespeare, musique Hans Peter Kuhn, créé à l'Alley Theater, Houston, Texas, 24 mai 1995.

1294 WILSON, Robert, *Shakespeare's Sonnets*, mise en scène Robert Wilson, texte William Shakespeare (en allemand), musique Rufus Wainwright, costumes Jaques Reynaud, créé au Berliner Ensemble, Berlin, 12 avril 2009.

1295 WILSON, Robert et CocoRosie, *Jungle Book*, d'après *The Jungle Book* de Rudyard Kipling, mise en scène Robert Wilson et CocoRosie, costumes Jacques Reynaud, créé au Grand Théâtre de la Ville, Luxembourg, 26 avril 2019.

1296 WILSON, Robert, *The Messiah*, mise en scène Robert Wilson, musique de Georg Friedrich Händel et Wolfgang Amadeus Mozart, créé au Mozartwoche, Festival de Salzbourg, Autriche, 23 janvier 2020.

1297 WILSON, Robert, *Peter Pan*, mise en scène Robert Wilson, adaptation Erich Kästner, d'après *Peter Pan* de James M. Barrie, créé au Berliner Ensemble, Berlin, 17 avril 2013.

1298 WILSON, Robert, *Pushkin's Fairy Tales*, mise en scène Robert Wilson, d'après une sélection de contes d'Alexandre Pouchkine, créé au Théâtre des Nations, Moscou, 16 juin 2015.

1299 WILSON, Robert (commissariat), *Living Rooms*, musée du Louvre, Paris, 11 novembre 2013-17 février 2014.

1300 Wilson commence à mettre en scène de l'opéra à partir des années 1980 (Gluck, Strauss, Mozart, Wagner,…). MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « Artiste de la scène », *op. cit.*, p.14.

puisé dans la nouvelle de John Long Luther. Probablement est-ce le caractère universel de l'abandon et la grande simplicité de l'expression des sentiments qui séduisent Puccini.

L'argument est en effet plutôt simple, quoique pointant du doigt un fait historique réel relativement peu connu : au début du XXe siècle au Japon, les officiers de la marine étrangère avaient l'autorisation d'épouser, sous contrat à durée limitée, une geisha, puis ils pouvaient repartir au pays, dégagés de toute obligation maritale. L'argument choisi par Puccini n'est donc volontairement pas héroïque, mais à l'inverse centré sur le vrai sentiment amer de l'abandon, comme un long hurlement intérieur. Puccini situe son histoire en trois actes dans la baie de Nagasaki au début du XXe siècle : Cio-Cio-San (« papillon ») est une geisha que le lieutenant américain Pinkerton veut épouser. Le consul américain Sharpless tente de l'en dissuader, mais les noces ont lieu et une fois le mariage consommé, Pinkerton doit repartir. Trois années passent sans que Madame Butterfly n'ait de nouvelles. Elle conserve néanmoins le vif espoir de le revoir pour lui présenter leur fils. Pinkerton finit par revenir accompagné de sa nouvelle femme américaine et repart avec l'enfant alors que Madame Butterfly se suicide.

La naïveté et la grande innocence du personnage de Butterfly sont au centre de l'histoire, abusées par le pragmatisme égoïste du militaire. La modernité de Puccini se situe dans le choix du thème du Japon, très en vogue au début du XXe siècle (chez Zola, Degas, Manet, les estampes de Van Gogh,…). Sans charger la musique d'orientalisme, Puccini fait également chanter le chœur bouches fermées et cherche de nouvelles sonorités par l'usage de cloches, gongs, bois pour créer une musicalité japonisante.

L'extrait étudié se concentre sur le début du deuxième acte et fait entendre au spectateur le fameux *Un bel dì, vedremo*, la plainte d'amour de Butterfly dans l'attente du retour de Pinkerton. Butterfly se réveille chez elle trois ans après le départ du lieutenant, sa suivante Suzuki près d'elle.

Comment les corps de *Madame Butterfly* sont-ils décentrés par le processus de marionnettisation du corps, faisant signe par la ligne dans l'espace ? D'abord, il sera question du corps envisagé comme un dessin en mouvement. Puis, je me pencherai sur la rencontre entre le geste des mains et la lumière. Enfin, le devenir-image des corps transcendant la dimension humaine sera abordé.

*

La lumière rouge se lève sur le plateau. Sur scène, un ponton, une roche, un poteau. Puis la lumière change tandis que la musique monte, et l'espace se colore progressivement de teintes froides, du bleu au gris acier puis c'est le noir. Le bleu sur le mur de fond revient progressivement

tandis que le sol reste dans l'ombre. À côté du rocher s'est agenouillée Suzuki, vêtue d'une robe noire, et le visage maquillé de blanc. Ses sourcils, bouche, yeux sont très chargés de noir, traçant des lignes précises sur son visage. Au centre de la scène, sur le ponton, le spectateur devine que Madame Butterfly est allongée sur le dos dans le noir. Sa main droite est tendue à la verticale au-dessus d'elle, paume visible, éclairée par la lumière. Les doigts sont légèrement écartés les uns des autres, lui conférant un aspect rigide.

ill. n°44, *Madame Butterfly*, Robert Wilson, création 1993. Capture d'écran.

Suzuki chante les pleurs de Madame Butterfly. Cette dernière se redresse, main toujours tendue. Elle porte une robe bustier noire aux longues manches semblables à un kimono. Comme Suzuki, son visage est très maquillé, faisant ressortir ses lignes-clefs par du noir appuyé. Tout son corps est peint de blanc. Alors qu'elle s'assoit et apparaît dans la lumière, sa main, qu'elle ne quitte pas des yeux, reste toujours fortement éclairée. Elle chante en implorant les dieux du Japon et d'Amérique pour le retour de Pinkerton.

Puis Madame Butterfly se met debout tout en maintenant sa main dans la même position, dans la lumière. Suzuki s'est levée, tête sur sa droite, mains au niveau de la hanche gauche. Butterfly fait quelques pas en maintenant son corps de face vers le centre de la scène pour se rapprocher de sa suivante. Alors que Butterfly se remet à chanter, Suzuki joint ses mains l'une sur l'autre. Jamais Butterfly et Suzuki ne se regarderont durant tout ce passage : Suzuki est au fond-jardin sur le ponton, Butterfly plus en avant, vers le centre de la scène. Le dialogue se fait de face, l'une tournant le dos à l'autre, chacune en prise avec ses pensées et ses contradictions.

Butterfly fait un tour sur la scène, guidée par sa main paume tendue devant elle. Elle s'arrête au centre de la scène, la main gauche levée à son tour, sous la droite. Suzuki fait quelques pas vers elle pour lui parler, ses mains jointes comme pour repousser quelque chose au loin. Elle évoque le non-retour de Pinkerton, et place ses mains en garde, comme pour parer un coup : paumes ouvertes, main gauche sur le cœur, main droite sur le côté vers l'avant. Butterfly, sûre du

retour de Pinkerton, chante avec hardiesse les mains devant elle, légèrement décalées l'une de l'autre.

Alors que la discussion s'apaise entre elles sur le retour ou non de Pinkerton, Butterfly explique l'espoir qui la porte, ses mains se décalent sur le côté droit, bras tendus, paumes ouvertes, et commence le thème musical de *Un bel dì, vedremo*.

Mais Suzuki continue de mettre en doute le retour d'un mari parti à l'étranger, et Butterfly s'énerve, coupant l'air avec ses mains tranchantes. Elle s'arrête, telle une statue, épaules basses, coudes pliés, mains paumes vers le bas devant elle. La lumière est orientée vers le haut de sa poitrine peinte en blanc, dissimulant quelques secondes ses mains dans l'obscurité.

Reprenant le chemin de ses pensées amoureuses, sur « Ô Butterfly », elle tend doucement ses mains devant elle, comme pour toucher quelque chose du bout des doigts. Décrivant le sentiment amoureux qui et l'espoir qui s'y rapporte, sa main gauche reste tendue devant elle, doigts écartés, tandis que sa main droite vient se placer derrière elle et doucement ses dix doigts s'enlacent. Butterfly évoque le plaisir des saisons et du temps passé ensemble, et ses mains jointes tournent légèrement sur le côté. Elle les rapproche près de son cœur. Suzuki, paumes vers l'avant en signe de protection, finit par approuver malgré elle le discours de Butterfly. Alors que la musique s'emballe, Suzuki se fige comme une statue, paumes des mains à quelques centimètres de ses yeux, tête inclinée.

Butterfly s'inquiète de la voir pleurer. Elle fait quelques pas, écartant des bras raides de chaque côté de son corps. Pour la rassurer, elle lui demande de l'écouter..

Débute le chant de *Un bel dì, vedremo* par Madame Butterfly. Le regard au loin, elle fait glisser ses mains dans les airs comme si celles-ci ne lui appartenaient plus, paumes vers le sol, et les ramène devant elle en position de prière. La main droite ondule pour évoquer la fumée, la main gauche reste droite pour signifier la permanence de l'horizon, suivant le texte de la chanson. Les mains s'écartent pour ouvrir le corps tout à fait : main droite vers le bas, main gauche à hauteur de poitrine. Imaginant le bateau de Pinkerton apparaître à l'horizon, le regard de Butterfly se perd, et sa main gauche, paume en avant, monte dans les airs en ondulant et s'arrête, en signe de bienvenue, puis redescend légèrement. La main droite trace une ligne devant Butterfly de gauche à droite, marquant l'horizon.

Puis Butterfly s'agenouille pour accueillir dans sa vision l'équipage du bateau. Derrière elle, Suzuki s'est tournée vers jardin, regardant aussi l'horizon, main gauche en avant. Heureuse d'imaginer Pinkerton arriver, Butterfly place devant elle ses deux mains de profil, l'une au-dessus de l'autre.

Puis elle caresse l'espace comme pour l'accueillir et remet ses mains en position l'une au-dessus de l'autre, s'asseyant complètement sur ses ischions, satisfaite d'avoir tenue une si longue attente.

ill. n°45, *Madame Butterfly*, Robert Wilson, création 1993. Capture d'écran.

Pointant son index droit vertical devant elle, Butterfly le regarde comme Pinkerton parcourant la ville. Doucement, sa main gauche s'approche et, d'un coup, s'empare du doigt. Elle le lâche lorsque, dans la chanson, elle fait parler Pinkerton. Il l'appelle, l'index se courbe pour lui dire de venir. Elle ne répond pas et détourne malicieusement la tête, à demi-cachée derrière sa main gauche. Le thème principal reprend, les bras s'écartent et se rapprochent de nouveau. L'index droit reprend sa position narrative, tandis que la main gauche symbolisant Butterfly se cache dans son dos. Puis les deux mains se rejoignent vers l'avant et, apaisées, font le geste de s'épousseter, débarrassées de toutes les peurs.

Le récit de Butterfly se termine. Ensemble, Suzuki et Butterfly se tournent à demi vers cour, toutes deux à genoux, en position de défense en miroir : paumes en avant, main droite au-dessus de la gauche pour Suzuki, inversement pour Butterfly. Cette dernière fait un bref moulin de ses bras et, sur la note la plus haute de la pièce, clame sa joie d'attendre Pinkerton, bras gauche en l'air, main gauche dépliée, le corps complètement ouvert. Heureuse, elle se redresse, et joint les mains en croix devant elle. Fière, elle tend vivement son bras droit sur le côté, index pointé, et fait un tour de la scène, traçant l'horizon avec maîtrise.

*

Le corps transformé : le dessin en mouvement

En regardant *Madame Butterfly* (comme de nombreuses œuvres de Robert Wilson), la volonté de faire de la scène théâtrale une boîte d'images entre théâtre d'ombres et peinture est évidente. Les corps sont traités sur le mode du dessin, tant par la perfection des lignes qui les constituent (vêtements, coiffures, maquillage) que par la ligne de leurs gestes. Tout est d'une

grande netteté chez Wilson, rien n'est laissé au hasard, le coup de crayon ne dépasse pas de la bordure, et les corps ont des allures de grands fantoches dépouillés, pris dans la marionnettisation du corps : du corps humain au corps-statue. Non plus une manifestation du vivant mais un signe dramatique aux gestes rythmés d'automates. Frédéric Maurin précise cette sensation :

> Robert Wilson pense ses spectacles en images. […] il les voit en les dessinant. Sur des story-boards, il scande leur déroulement en autant de vignettes qu'ils compteront de tableaux : ce sont des ébauches saturées de temps, des "arrêts sur image" que le spectacle remettra en mouvement […]. Entre le lever et le baisser du rideau des autres spectacles effectivement réalisés, les instants ne se contentent pas de s'ajouter aux instants comme « les grains aux grains » dans *Fin de partie* de Samuel Beckett […]. Mais ils se rassemblent, se répartissent et se rapportent les uns aux autres, se composent en rythmes et se structurent en blocs (en scènes, en actes, en tableaux), lesquels peuvent s'agencer en figure et ainsi donner forme, *une* forme, à la neutre continuation des moments successifs.[1301]

Les interprètes de Madame Butterfly et Suzuki sont méconnaissables et constituent par leurs seuls corps des peintures en mouvement, dont les silhouettes se découpent par contraste sur le fond bleu de la scène, typique de l'esthétique wilsonienne[1302]. Dans la perspective de l'*ex-centrique*, ces corps wilsoniens sont détachés de leurs interprètes : ils sont des signes dramatiques animés. Le corps est traité sur un mode non-réaliste et symbolique.

Si la texture de la scène et des corps a une saveur d'estampe stylisée par une épure recherchée, Wilson essaye autant que possible de sortir du japonisme instauré par Puccini et qui charge presque toujours *Madame Butterfly* du cliché des kimonos, fleurs de cerisiers et autres pagodes. Il cherche à en revisiter les codes, et pour cela il opère un savant nettoyage de la scène de tous ces oripeaux pour ne conserver que l'essentiel (un teint blanc proche du *nô*, des kimonos noirs, un ponton), afin de rencontrer un autre Japon peut-être plus imaginaire et fantasmé. Son esthétique corporelle et spatiale s'appuie ainsi sur un art de la suggestion beaucoup plus que de la démonstration.

Comme le souligne Brunella Eruli,

> chez Bob Wilson, le jeu sur les dimensions, la rupture de l'échelle humaine aboutit à utiliser les corps des acteurs comme des silhouettes dessinées dans un espace qui tend à devenir bidimensionnel.[1303]

Le geste est envisagé comme un voyage : l'interprète de Madame Butterfly n'est pas là pour incarner mais pour porter, devant elle, la force du personnage et ses signes, et surtout inviter, au fond d'elle, au voyage, à la délivrance, au lointain. Elle devient dès lors un corps surdimensionné, impressionnante de tenue du dos et de port de tête, de maquillage et de manches dont le kimono noir remplit l'espace et se confond avec le noir du sol et la nuit bleutée du mur de fond de scène.

[1301] MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « La forme panoramique d'une structure visuelle », *op. cit.*, p.86.
[1302] Le bleu apparaît pour la première fois dans *Einstein on the beach*.
[1303] ERULI, Brunella, « Ruptures d'échelle », in ERULI, Brunella, *Puck. La marionnette et les autres arts,* « Des corps dans l'espace », n°4, *op. cit.*, p.11.

D'un autre monde, celui des émotions dans toute leur brutalité, Madame Butterfly émerge de toute sa puissance sous les yeux du public, dans le halo bleu wilsonien. Aussi irréelle qu'elle soit, elle manifeste le réel le plus direct des sentiments, l'errance émotionnelle dans laquelle elle est plongée. Elle est une œuvre sculpturale à elle toute seule : non vivante, elle synthétise comme une allégorie tous les blessés, les meurtris, les abandonnés depuis la nuit des temps. Elle est toute émotion.

Dans l'entretien « *"To place the voice with the face"* La juste voix » avec Georges Banu, Wilson dit à propos de la graphie du geste dans l'espace dans ses spectacles :

> Quand je commence à parler, le son ne fait que continuer ; c'est une continuité. Si je fais un mouvement, et si j'arrête ce mouvement, le mouvement ne s'arrête pas, il continue. C'est peut-être la chose la plus difficile à réaliser sur scène, garder cette continuité dans le mouvement et l'espace.[1304]

Les gestes dans *Madame Butterfly* et particulièrement dans cet extrait s'arrêtent en effet très souvent au milieu de leur course, comme saisis dans l'instant, et semblent se tendre dans le vide ou vers un infini invisible. Les acteurs ne se touchent jamais et conservent chacun leur sphère d'intimité : ce choix renforce cette impression de fluidité, où le contact irrégulier casserait l'homogénéité ambiante de la mise en scène.

Le geste chez Wilson n'est pas uniquement esthétisant : comme la marionnette, il constitue un miroir déformant, monstrueux, fantomatique, de la réalité vécue des spectateurs, et *Madame Butterfly* fouille via l'image du rêve, du côté de nos émotions les plus brutes, entre abandon, désir, espoir. Ces gestes dessinés libèrent le corps de l'usure du quotidien pour en faire un espace de pureté de lignes, de redécouverte sensitive. Le corps n'a plus de fonction d'être vivant, il est là pour porter « une source d'énergie et de continuité dynamique »[1305] que symbolise la ligne :

Geste des mains : quand l'éclairage fait sens

Il y a chez Wilson et particulièrement dans *Madame Butterfly* ce « refus de l'expression »[1306] dont parle Frédéric Maurin afin de mettre « en déroute le réel »[1307] et le sens, quand bien même la pièce ait une trame narrative : les corps au plateau proposent une esthétique aux pures caractéristiques wilsoniennes (fond bleu d'un horizon infini qui aplatit autant qu'il approfondit étonnamment l'espace, épure du décor, geste marqué dans l'espace, costumes géométriques voire architecturés jusque dans les coiffures,…) et une importance toute particulière est accordée à la

---

[1304] BANU, Georges (dir.), *De la parole aux chants*, coll. « Apprendre », éd. Actes Sud-Papiers Académie expérimentale des théâtres, Arles, 1995, p.78.
[1305] MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « La forme latente d'une ligne continue », *op. cit.*, p.106.
[1306] *Ibid.*, chap. « Le plaisir réfléchissant de l'image », p.217.
[1307] *Idem.*

présence des mains, qui signent, soulignent, opacifient le discours du livret. Le passage s'ouvre sur la main de Butterfly éclairée, seule dans la lumière : blanche dans le noir, suspendue dans les airs et détachée du corps invisibilisé dans l'ombre, elle annonce la mort à venir de Cio-Cio-San. Elle est tout à la fois la main tendue de Butterfly vers le futur, la main déçue de l'amante esseulée, la main pétrifiée de la poupée de porcelaine que personne ne viendra chercher, la main enfin amoureuse, charnelle, de la geisha qui restera à jamais abandonnée.

Le travail sur la lumière dans cette séquence appuie une épure du geste déjà marquée par l'économie de mouvement, que Wilson ne cessera de préciser au fur et à mesure des reprises de *Madame Butterfly*, en supprimant toutes les diagonales, c'est-à-dire les lumières qui éclairent le corps de l'acteur sur les côtés. Cette technique permettait de supprimer presque toutes les ombres de la scène créées par le corps de l'acteur. Dans la séquence de Butterfly et Suzuki, ce sont uniquement les poursuites qui sont utilisées : elles ne donnent donc un bon effet que lorsque l'on est proche de la scène ou que, dans le cas d'une captation, la caméra zoome sur la main par exemple. Si le public se trouve sur les hauteurs, il peut voir très nettement les faisceaux lumineux qui plongent du plafond jusqu'aux acteurs, annulant quelque peu l'effet, endommageant la netteté tant recherchée par Wilson.

Lorsque Madame Butterfly se relève et trace l'espace avec son doigt en marchant en cercle, nous pouvons retrouver là un motif jadis constant de l'œuvre wilsonienne qu'est le tournoiement, dont on trouve un écho à la fin de la pièce avec l'improvisation de son enfant qui, dans un rêve, tourne sur scène en figure égarée du Petit Prince. Ce geste, maîtrisé par Butterfly dans notre extrait alors qu'elle est sûre du retour de Pinkerton et de ses sentiments, fait écho au tourbillon que Wilson développe dans les années 1970 pour expérimenter la conscience de l'être au monde. Depuis *Einstein on the beach*, le tournoiement, caractéristique forte chez Wilson, avait complètement disparu, marquant la fin d'une époque. Dans *Madame Butterfly*, le geste de tourner sur soi revient réconcilier Cio-Cio-San avec l'espace qui l'entoure alors qu'elle sort d'un demi-sommeil : d'un geste dominant de la main, elle se fait reine de l'espace et du temps, maîtrisant les éléments naturels (la mer, le ciel au-delà du ponton) et les émotions (ses rêves, ses espoirs, ses attentes).

La lumière, par le biais de douches et de poursuites, a alors pour objectif principal certes d'éclairer mais surtout de révéler : le geste de la main ainsi soutenu par la lumière, isolé comme flottant dans l'espace et unique au monde, voire précieux, est pensé comme la voix principale du personnage, au-delà du texte et du reste de son corps, médium premier qui concentre toutes les émotions. Le minuscule (tel tendre l'index) devient majestueux, gigantesque, événement

incontournable par la révélation dans la lumière. C'est l'entrée grandiose de l'infiniment petit sur la scène d'opéra[1308].

Dans cette perspective, le geste n'est cependant pas psychologique : comme celui de la marionnette, il trace dans l'espace et le découpe. Il donne le signe de ce qu'il raconte avec une grande efficacité. Pour autant, il ne s'agit pas d'une simplification : le geste wilsonien conserve un mystère qui trouble sa lecture. Le spectateur alors se plaît à s'interroger sur l'origine de ce geste : qui ou qu'est-ce qui anime vraiment l'interprète ? On sent à cet endroit que l'artificialité mécanique et la simplicité de la marionnette ont séduit Wilson, lui-même imprégné des écrits de Kleist et Craig. Pour Wilson, le corps et le texte doivent être maintenus dans deux rythmes différents :

> Il faut prendre le temps d'entraîner la langue et le corps à travailler l'un contre l'autre. […] C'est plus intéressant si la pensée et le corps se trouvent dans deux lieux différents, en occupant des zones différentes de la réalité.[1309]

Devenir image pour « transcender sa dimension humaine »[1310]

Les interprètes deviennent des doubles de l'humain sur le plateau, en négatif : l'humain a disparu, il est dématérialisé pour laisser place à l'image, la trace bien plus intense qu'il reste de ses actions. En ce sens, les figures de la scène wilsonienne de *Madame Butterfly* entendent dépasser l'humain pour créer des présences hors du temps et de l'espace ordinaire. Le spectateur voit bien que les corps des interprètes sont là, pourtant il n'y a aucune trace d'eux sur le plateau, comme manifestant par leurs présences dissoutes les propos de Gilles Deleuze :

> Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre.[1311]

[1308] « Souvent, un objet est vivement illuminé sur la scène : une conque dans *Einstein on the beach*, une coupe de champagne dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, une enveloppe dans *Madame Butterfly* […]. Ce sont des emblèmes rutilants, d'irrésistibles talismans. À d'autres moments, seul est éclairé un membre ou une partie du corps dans l'obscurité totale, un torse par exemple, et surtout un visage ou une main. Du noir ambiant se détache un organe mutilé ou fétichisé – un blason visuel, pourrait-on dire en référence au genre poétique de la Renaissance. L'éclairage morcelle l'espace, parcellise le corps, et l'organe ainsi illuminé semble rayonner de l'intérieur. […] Autant que l'éclat des tubes au néon, Wilson aime les demi-teintes, les clairs-obscurs, les humeurs nuancées et les lueures filtrées comprises entre la vive illumination et le black-out, c'est-à-dire – pour autant que la lumière n'influence pas seulement la composition de l'espace mais qu'elle rythme le spectacle et rende visible la temporalité des phénomènes – entre la frénésie et le repos. À tempo minimal, lumière liminale et nuances matinales. Matinales car, contrairement à l'attente chez Beckett, ce n'est pas le soir que privilégie la lenteur wilsonienne, ce moment où le temps s'épuise avant de s'arrêter pendant la nuit ou de s'éterniser dans la mort, mais plutôt le point du jour, ce moment où le temps somnole encore avant de prendre des forces dans la journée ou dans la vie. Les couleurs pastel et les contours vaporeux de l'aube ajoutent à l'indolence de l'action. […] le bleu soutenu, au milieu du second acte de *Madame Butterfly*, hypnotise l'attente nocturne de Cio-Cio-San, puis s'éclaircit à mesure que la patience de l'espoir le cède à la fébrilité des retrouvailles […]. » MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « Artiste de la lumière », *op. cit.*, pp.81-82.

[1309] HOLMBERG, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, coll. « Directors in perspective », éd. Cambridge Press University, Cambridge, 1996, p.139.

[1310] NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, « Introduction », *op. cit.*, p.49.

Dans cette perspective, le corps est un matériau façonnable, un passage pour les images et les émotions afin qu'elles atteignent toute leur ampleur.

À la fois la scène wilsonienne est un carrefour de rencontre entre les arts (danse, peinture, théâtre, marionnette), à la fois elle privilégie une stratégie de l'évidemment[1312] dans un « déni du figuratif »[1313] : Wilson réduit les ornements et se positionne en minimaliste de la scène[1314], poussant le bouquet des arts qu'il sollicite au maximum de leurs limites. Du geste dansé, il ne reste donc qu'un doigt, saisi dans l'espace par la lumière, contenant toute la force dramatique et chorégraphique de l'opéra. Une présence au bout de la main.

L'image wilsonienne est un formalisme mais pas seulement du côté de l'esthétique, du beau, de la belle peinture. Ce n'est pas l'image pour l'image, l'élégance pour le raffinement, mais un « dessin global qui apparaît dans la durée comme "l'image dans le tapis" »[1315]. À ce sujet, la pensée de Maurice Blanchot est éclairante :

> L'essence de l'image est d'être toute au-dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du fort intérieur ; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible.[1316]

Le corps chez Wilson est présenté tout à la fois « au-dehors »[1317], *ex-centré*, comme déplacé de son centre, déjà absenté de son quotidien, il est ainsi offert à la vue, entièrement dédié à l'œuvre ; et pour autant, une certaine opacité demeure : quels sont ces corps ? Que voit-on ? Où sommes-nous ? D'une grande profondeur, Wilson ouvre un monde tout entier dont lui seul connaît la langue. Largement inspiré du *butō*, le geste présent dans *Madame Butterfly* en reprend la poésie, le minimalisme et le ralenti.[1318] Laura Falqui déploie la notion de geste à propos du travail de Wilson, particulièrement à la charnière des années 1990 :

> *Geste.* L'ordre de la gestualité est souvent élaboré avec un collaborateur porteur de handicap moteur (citons une fois pour toutes le nom de Christofer Knowles). Wilson entend ainsi renverser les termes de la codification gestuelle, imitative ou non, en considérant les limitations motrices, les spasmes, comme une dilatation structurelle du mouvement, une ouverture sur les possibilités rythmiques des gestes et sur l'amplification de l'immobilité posturale. Il qualifie ainsi esthétiquement l'altération perceptive du sens et ouvre l'expérience artistique vers de nouvelles possibilités.[1319]

1311 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie*, coll. « Reprise », éd. de Minuit, Paris, (1991) 2005, p.158.
1312 MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « Arpenteur des arts », *op. cit.*, p.259.
1313 *Idem.*
1314 *Idem.*
1315 MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « La formule panoramique d'une structure visuelle », *ibid.*, p.86.
1316 BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, éd. Gallimard, Paris, 1959, pp.24-25.
1317 *Idem.*
1318 WILSON, Robert, site officiel, *Madama Butterfly*, [en ligne]. In *Site Robert Wilson*, États-Unis, [consulté le 20 avril 2017]. Disponible sur : http://www.robertwilson.com/madama-butterfly.
1319 FALQUI, Laura, « L'esthétique de Bob Wilson : réflexions sur ses dernières œuvres », *op. cit.*, p.122.

Le corps saisit dans un temps et un espace dilatés, marqueurs de l'état d'attente de Madame Butterfly dans la partition musicale. Le non-naturalisme de la mise en scène produit « une qualité à la fois hyper-réelle et onirique »[1320] grâce à l'hypnose que produit le geste tantôt ralenti, tantôt accéléré, très marqué dans l'espace « en transfigurant des actions très simples en extases hallucinatoires »[1321] telles que lever la main, se mettre debout, s'assoir à genoux. La simplicité relativement schématique des actions rend le geste universel et le détache de l'illustration pour embarquer le spectateur dans une zone de rêves densifiée par la profondeur de l'espace pictural.

c) « *Self unfinished* », le deuil du corps

Il y a cette tentative de disparaître dans l'espace. Un truc impossible dans les faits, mais je cherche cette sensation "disparaître". Je fais partie du mur et du sol. Je suis la ligne qui coupe le fond et le sol.[1322]

*

Un espace aux murs et plafond blancs, au fond-cour une table et une chaise. À reculons, de profil au public, Xavier Le Roy marche. Alors qu'il continue de reculer, il enlève sa chemise grise par le haut et se penche en avant : la chemise tombe au sol, sous elle une jupe noire reste sur le corps de l'interprète, le recouvrant du nombril aux poignets. Xavier Le Roy met les mains au sol. Puis il enlève ses baskets et se remet à marcher : mains et pieds au sol, il avance. Pantalon noir, taille nue, jupe noire à l'envers recouvrant le haut du corps. Mains retournées (de telle sorte que, quand le coude plie, nous voyons une jambe et non un bras), les doigts et les orteils se font face, ce corps n'a ni devant ni derrière. Il n'y a plus de tête, plus de haut, plus de fin. Le corps proposé est une pointe noire avec des mains et des pieds.

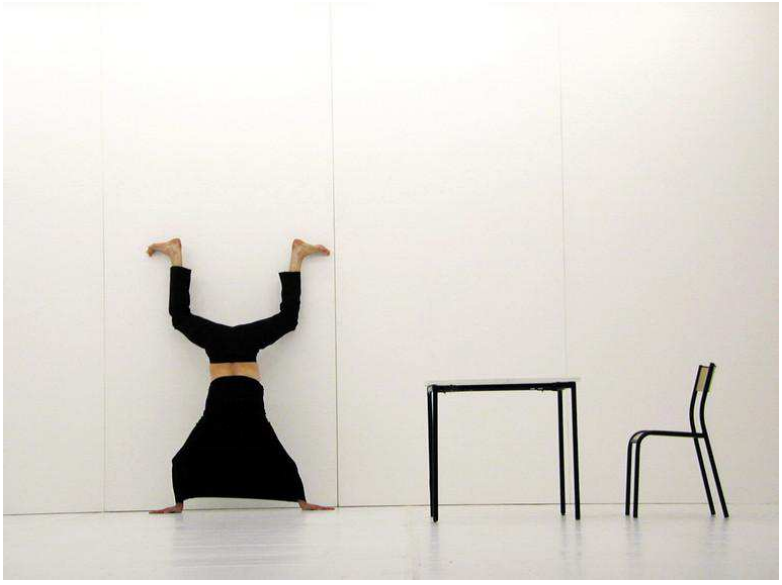
Doucement, la figure avance vers cour. Le pas des pieds et des mains est précautionneux. Parfois il se décale : les mains sont en retard, les pieds en avance. Y aurait-il plusieurs entités dans cette figure qui s'apprivoisent, ou s'agit-il d'un seul organisme ? Le public rit, on ne sait pas. Les mains poussent les pieds à reculer. Les pieds attirent les mains à eux.

Les pieds et les mains s'écartent en continuant de marcher et la figure se met lentement à tourner sur place, comme une préparation au combat de sumo. Méfiants, main droite et pied droit avancent ensemble, pied gauche et main gauche aussi. Chacun se traque.

[1320] FALQUI, Laura, « L'esthétique de Bob Wilson : réflexions sur ses dernières œuvres », *op. cit.*, p.123.
[1321] *Idem.*
[1322] LE ROY, Xavier et HUESCA, Roland, entretien 8 juillet 2002, in HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « La figure du "surhomme" », *op. cit.*, p.161.

Après un tour, la marche reprend et la figure tourne perpendiculairement au public en direction de la table et de la chaise au fond-cour. La figure se plie, passe sous la table en reculant à genoux, jusqu'à toucher le mur de fond de scène.

Puis il faut se redresser, se mettre debout. Les pieds se mettent à marcher sur le mur et la silhouette, soudain, est verticale, mains au sol. Genoux pliés à angle droit, la figure avance en rasant le mur vers jardin, comme si elle essayait de se faire discrète. Un gros insecte noir sur un mur de laboratoire. Elle longe comme cela tout le mur du fond. En accélérant un peu le pas, l'image change : le rythme produit la vision d'un corps sans tête qui avance comme si les pieds étaient des mains aux poignets cassés "à l'égyptienne". Puis le corps glisse légèrement le long du mur et le coude droit tombe lourdement au sol, plié, comme si la figure posait un genou à terre.



ill. n°46, *Self unfinished*, Xavier Le Roy, création 1998. © Katrin Schoof.

*

Le lecteur aura reconnu un passage quasi légendaire de *Self Unfinished* de Xavier Le Roy. Pour la danse contemporaine, l'année 1998 est marquée durablement par la dissolution du corps dansé sur les plateaux : Alain Buffard avec *Good boy*[1323] interroge la pérennité du corps dansant, réinventant la solitude relativement à notre propre matière corporelle. La même année, la recherche de Xavier Le Roy prend un chemin de traverse en interrogeant avec *Self Unfinished* la fin du corps par l'absorption du tissu, composant un corps-images à partir d'un artifice très sommaire.

[1323] BUFFARD, Alain, *Good boy*, direction artistique et conception Alain Buffard, assisté de et interprétation Matthieu Doze, accompagnement dramaturgique Fanny de Chaillé, musiques Jean-Sébastien Bach, Glenn Gould et Jaime Laredo, Kevin Coyne, Wendy Mae Chamber, créé au Festival « Les Inaccoutumés », la Ménagerie de Verre, Paris, janvier 1998, [en ligne]. In *Site Numéridanse*, France, [consulté le 10 novembre 2017]. Disponible sur : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/good-boy.

Docteur en biologie moléculaire, Xavier Le Roy produit dans *Self Unfinished* une aventure des formes par le geste où le corps est la matière des métamorphoses. Certes le tissu a son importance de dissimulation, mais le travail gestuel, fondé sur les ressentis « des flux et des forces qui entourent et traversent le corps »[1324] est la racine puissante de la dissolution du corps et son *ex-centrisme*.

Précède à l'extrait que nous avons étudié, avant le retournement de vêtement, un homme-mécanique selon la formule d'Yvonne Rainer[1325] : le danseur se déplace en faisant des bruits de robot. Le lien paraît tout trouvé : de l'homme-robot, ultra connecté, l'artiste va partir à l'exploration de sa mécanique bien huilée, remontant aux confins de sa biologie moléculaire, interrogeant jusqu'à sa texture, sa structure, son existence.

Dans la perspective du *Danser comme*, comment le geste de *Self Unfinished* amène-t-il spectateur et danseur à un autre état de conscience du corps du côté de la sensation des formes en soi, loin de l'ordinaire de la vision de soi-même ? Comment anéantit-il nos certitudes du vivant et nos présupposés acquis sur le corps ? Trois processus sont portés à l'étude : la perception remodelée, les attributs de la chair, et la désorientation menant à un chaos du corps.

La perception remodelée

ill. n°47, *Self unfinished*, Xavier Le Roy, création 1998. © Katrin Schoof.

Le geste de *Self Unfinished* est composé à partir de métamorphoses du corps. Amas de matière textile, animal, insecte, sculpture en mouvement, dualité de présences,… la perception est remodelée, bouleversant les certitudes. La marionnettisation du corps propose avec *Self Unfinished*, comme le titre l'indique, une perception sans cesse réinventée. C'est un inachèvement que ce geste soulève : le corps est inachevé entre matière et chair (pieds et mains), sans tête ; la

[1324] HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « La figure du "surhomme" », *op. cit.*, p.161.
[1325] RAINER, Yvonne, e-mail, 22 décembre 1999, cité in LE ROY, Xavier, *Self Unfinished*, présentation du spectacle, [en ligne]. In *Site Xavier Le Roy*, France, [consulté le 10 avril 2020]. Disponible sur : http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr.

perception du spectateur est inachevée pour accéder à ce corps entier dont les limites bougent sans cesse ; enfin, il y a un inachèvement dans la perception du danseur qui ne se voit pas et est absorbé par le tissu, déconnecté du monde, de l'espace autant que de lui-même. Le corps est mis à disposition et devient l'endroit de tous les possibles, l'écran de projection des formes et des images les plus éloignées de sa condition biologique première.

Le tissu produit dans le corps un changement de perception pour l'interprète : si tous les *habitus* sont perceptifs comme le souligne Hubert Godard[1326], alors un ajout de matière engendrant une marionnettisation du corps change la perception du danseur. Sentir, comprendre le tissu et se fondre avec. Pour changer de geste, il faut changer de perception, et le tissu a cette propriété que le spectacle soulève : il guide le corps dans ses expérimentations.

Le geste particulier de *Self Unfinished* donne donc à voir des images plus qu'un corps virtuose et identifiable. Comme le remarque Yvonne Rainer, « il alterne entre un insecte, un martien, un poulain, un arrosoir, une chenille, une poupée, etc. »[1327]. Objet, animal, matière (et il est intéressant de souligner que Rainer relève la poupée, presque la marionnette), le corps de Xavier Le Roy est dissout dans ce processus marionnettique, *ex-centré* de lui-même pour proposer tout, sauf un corps humain justement.

Par le geste du corps ainsi redistribué, il s'agit de susciter des images, des phénomènes illusoires dans la perception par une manipulation à vue : le spectateur voit tout, pourtant il se perd progressivement dans le jeu de l'illusion bien qu'il soit d'une grande simplicité et réalisée devant lui. Sans tête, mains à l'envers et puis à reculons, Xavier Le Roy construit des « aberrations morphologiques hallucinogènes »[1328] aussi savoureuses qu'inquiétantes.

Révéler, dissimuler : les attributs de la chair[1329]

Self Unfinished travaille le visible et l'invisible par le tissu dont l'opacité attise notre curiosité. La chair et son organisation sont dévoilées (les pieds, les mains, la taille) ou dissimulées (le reste du corps). Sans regard à croiser, absenté par le tissu, le peu de chair visible devient alors

---

1326 « C'est une illusion de croire que l'on puisse apprendre des gestes par une décomposition mécanique : tout ce qu'on appelle les coordinations, les *habitus* corporels de quelqu'un, en fait, ce sont des *habitus* perceptifs. Donc, c'est devenu évident pour les danseurs contemporains, que si l'on voulait changer la nature d'un geste et sortir d'une certaine forme de répétition, on ne pouvait le faire qu'en passant par un travail sur la perception […] comme pour la danse *butō*, passer des heures à sentir un arbre et à essayer de se confondre avec lui. », ROLNIK, Suely, entretien avec GODARD, Hubert, « Le regard aveugle », in ROLNIK, Suely, SCOVINO, Felipe et PEDROSA, Mário (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement : nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, *op. cit.*, pp.79-80.

1327 RAINER, Yvonne, e-mail, 22 décembre 1999, *op. cit.*

1328 PIRON, François, *Le Journal des arts de Connivence, 6e Biennale de* Lyon, cité in LE ROY, Xavier, *Self Unfinished*, présentation du spectacle, [en ligne]. In *Site Xavier Le Roy*, France, [consulté le 10 avril 2020]. Disponible sur : http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr.

1329 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*

un espace concentrant toute sensibilité tactile propre au corps humain. Ainsi révélée à l'économie, la chair est la porte ouverte sur le danseur et sur le corps humain en général et son sensible, comme pour remonter à la racine de ce qui constitue le vivant. Le monde est ressenti par le corps, autant par celui qui éprouve que celui qui observe et, comme le souligne Merleau-Ponty, « l'espace lui-même se sait à travers mon corps »[1330] : si le corps de Le Roy se fait matière, il n'y a plus de frontière avec l'espace et le monde autour, il est une corporéité totale qui se « fond »[1331] et « disparaît »[1332] dans l'espace car « mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et […] cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui »[1333].

Corps en images, le geste de *Self Unfinished* est une invitation à sentir et le spectateur s'interroge, par le rire souvent : "comment en est-il arrivé à cette idée de danser, un pull à l'envers sur le corps", "comment fait-il pour se déplacer", "que voit-il", "arrive-t-il à respirer", "et si j'essayais moi-même",… ? Mathieu Bouvier parle « d'un certain trouble dans la perception : l'impression d'avoir eu des visions, une douce berlue »[1334]. La simplicité du procédé de dissimulation est telle que le spectateur peut de manière très concrète se projeter dans le corps de Le Roy. Comme peut le faire le théâtre d'objets (appartenant au théâtre de marionnettes), l'utilisation de procédés simples et d'objets du commun produit un sentir immédiat et concret chez le spectateur et ouvre la voie à l'expérimentation par sa propre chair.

Le corps est *ex-centré*, il se sépare de lui-même dès lors qu'il déploie cette propriété sensible de la chair, toucher/se toucher soi-même, voir autour/voir en soi (par la vision dissimulée qu'impose le tissu) : les figures gestuelles de *Self Unfinished* déploient ce réseau de sensible. Si le sensible est une affaire d'abord intime, il devient ici ce qui relie ce geste incongru au reste de l'assemblée de spectateurs. Le danseur Xavier Le Roy produit donc un phénomène de double vision, très présent dans le théâtre de marionnette : voir, et faire voir, il regarde pour lui-même, mais aussi il donne un regard à sa nouvelle figure sans tête, et enfin il regarde à travers les yeux du spectateur. Son corps n'est plus démonstratif, il se situe dans un interstice brouillé entre son intérieur et le

---

1330 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, chap. 6 « Le philosophe et son ombre », coll. « Les classiques des sciences sociales », éd. Bibliothèque numérique, Québec, (1960) 2011, p.166, [en ligne]. In *Site Philo textes*, Canada, [consulté le 11 avril 2019]. Disponible sur : http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau_ponty_signes.pdf.

1331 LE ROY, Xavier et HUESCA, Roland, entretien 8 juillet 2002, in HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « La figure du "surhomme" », *op. cit.*, p.161.

1332 *Idem*.

1333 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, chap. « Notes de travail. Chair du monde – chair du corps – Être », *op. cit.*, p.267, [en ligne]. In *Site Classiques Uqac*, Canada, [consulté le 12 avril 2019]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/visible_et_invisible/Le_visible_et_l_invisible.pdf.

1334 BOUVIER, Mathieu, « Excès de vision, *Self Unfinished* de Xavier Le Roy », [en ligne]. In *Site Pour un atlas des figures*, France, [consulté le 30 décembre 2017]. Disponible sur : http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/exces-de-vision-self-unfinished-de-xavier-le-roy.

reste du monde, participant au tout où se logent les images infinies que le spectateur voit à partir de si peu de moyens.

Dévier, désorienter : vers le chaos du corps

> Freud donnait […] un ultime paradigme pour rendre compte de l'inquiétante étrangeté : c'est la *désorientation*, expérience dans laquelle nous ne savons plus exactement ce qui est *devant* nous et ce qui ne l'est pas, ou bien si le lieu vers où nous nous dirigeons n'est pas déjà ce *dedans* quoi nous serions depuis toujours prisonniers. « À proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté »[1335].[1336]

De cette désorientation freudienne (aux accents de caverne platonicienne), le danseur puise un renouvellement qui le dévie de sa trajectoire habituelle de geste : être désorienté fonctionne comme une régénérescence. Ne rien voir ou presque dans la position de Le Roy, c'est chercher autre chose que soi.

Ainsi inversé, les pieds en l'air, les mains à terre, et dépourvu de tête, Xavier Le Roy fait également prendre conscience du miracle ingénieux que constitue le corps, mais aussi du hasard relatif de sa structure : sans yeux, sans visage, sa figure avance, malgré tout, autrement, avec ses équilibres à elle. De cette série de métamorphoses, le corps du danseur en sort transformé à la fin du spectacle, et le regard du spectateur aussi, avec une autre conscience et un autre regard portés sur le vivant et le corps humain. Comme avec la figure marionnettique, c'est la précarité magique de son existence qui permet, en ricochet, d'interroger la pérennité et les présupposés acquis de la condition humaine, autant que sa fragilité. Avançant à tâtons, comme le fait sa figure dansante qui ne cesse d'essayer, la condition du vivant est un perpétuel renouvellement, une tentative cellulaire, biologique, spirituelle, intellectuelle. Aucun acquis dans le corps, seulement l'évidence de l'essai.

Aussi, les critères de l'humain disparaissent peu à peu et se transforment de geste en geste : plus la figure en noir marche, moins le spectateur arrive à voir un vrai danseur. La dissolution opère, le corps se marionnettise et le danseur s'*ex-centre* de lui-même, il disparaît au profit de la forme en mouvement.

C'est vers un corps *dés-organisé* au sens de défait de ses organes que tend *Self Unfinished* : tordu, plié, tendu, ramassé, aplati… le corps du danseur sous le tissu s'affranchit de tous ses fonctionnements humains pour se faire matière entièrement dédiée au geste. Comme les productions marionnettiques contemporaines s'intéressant au geste, Xavier Le Roy est tout à fait détaché de la narration et du personnage à reconnaître, et cherche à renouveler « la perception du

[1335] FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p.216.
[1336] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, chap. « L'interminable seuil du regard », *op. cit.*, p.183.

corps […] en tentant de donner vie aux « devenirs »[1337] deleuziens, ces états intensifs d'une puissance vitale primordiale »[1338], comme le souligne Roland Huesca. De nouveau comme une marionnette, le corps est une matière qui avance par et à travers ses sensations.

En tant qu'interprète, il s'agit alors de chercher à sentir des forces en soi, travailler le geste à partir de sa perception, et non spécifiquement dans une recherche de résultat d'image. Ne voyant rien ou presque, le danseur est dans une position de double-aveugle : marionnettiste et marionnette à la fois, il ne voit pas tout à fait ce qu'il fait exécuter à son corps et au tissu, et il ne voit pas tout à fait lui-même, pris dans cet état mi-humain mi-matière.

La démarche n'est pas nouvelle, puisqu'au début du XXe siècle « Isadora Duncan espérait déjà ressentir les puissances alentour pour glisser son art dans les flux du cosmos »[1339]. Néanmoins, là où Duncan se laissait baigner par les sensations ressenties au contact de l'environnement naturel autour d'elle, Xavier Le Roy évolue dans le milieu du plateau aseptisé et cherche la transformation en lui-même, sous sa propre chair, modulant son état d'être au plateau et ses devenirs possibles, de geste en geste. L'humain n'est plus primordial. Il s'agit donc d'« arracher le sujet à lui-même pour faire en sorte « qu'il soit porté à son anéantissement ou à sa dissolution »[1340] et faire de cet arrachement le principe de sa constitution : celle d'un être à jamais inachevé »[1341].

C'est finalement un trouble anatomique que propose cet extrait de *Self Unfinished* de Xavier Le Roy que nous pouvons relier au processus de marionnettisation du corps : comme le titre l'indique, ce « soi inachevé » vacille de geste en geste entre extraits de corps reconnaissables et formes laissées à la libre interprétation du spectateur. Plusieurs présences en une, le corps ainsi remodelé se fait constellation, éloigné de tout ce qui le constitue comme être vivant reconnaissable par l'artifice très sommaire du recouvrement. Xavier Le Roy nous offre alors une série de doubles visions qui font que, comme le marionnettiste et sa(ses) marionnettes(s), il est à la fois présent et absent, soi-même et autre en un même corps, sans autre illusion que le geste lui-même. Radicalement matière, végétal, minéral, animal,… le corps déploie de multiples devenirs, sans jamais s'y arrêter.

1337 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, chap. « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible… », *op. cit.*, pp.284-380. Je souligne.
1338 HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « La figure du "surhomme" », *op. cit.*, p.161.
1339 HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « La figure du "surhomme" », *op. cit.*, p.162.
1340 FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits IV*, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », éd. Gallimard, Paris, 1994, p.43.
1341 *Ibid.*, p.163.

En conclusion, nous avons observé qu'un artifice, souvent très sommaire, participe à la construction du geste métonymique de l'*ex-centrique*. Un tissu, une lumière suffisent à dévier le regard du spectateur du corps complet du danseur vers cette micro-présence révélée. Ces procédés annoncent les expérimentations suivantes, plus resserrées autour d'un extrait de corps en particulier, aux possibilités de gestes sans doute plus importantes : la main.

C) La main pour tout corps

> *Le statut de la main est doublement exceptionnel. En tant qu'organe, elle constitue la signature de l'espèce humaine, l'incarnation métonymique de son destin séparé. Sur le plan symbolique, elle détient par rapport aux autres parties du corps une place privilégiée dont témoignent exemplairement les empreintes préhistoriques découvertes sur les parois rocheuses, qui nous poignent à quelque quinze mille années de distance.*[1342]

Pour achever cette première réflexion sur le *Danser comme*, et poursuivant la logique de l'entonnoir, je repère que, dans les procédés gestuels de marionnettisation du corps, une attention privilégiée est accordée à la main. De la main du marionnettiste de gaine, dissimulée sous le tissu, à la main nue du danseur, elle constitue un point énergétique en pleine puissance au bout du corps, devant lui, au-dessus, où naît le geste.

Dans son usage premier, il est facile de dire que la main est l'un des éléments du corps auquel l'individu accorde sans doute le plus de valeur, tant son usage est quotidien et nécessaire. Écrire, manger, attraper, caresser,… placée devant, la main est l'objet de tous les regards et de toutes les actions. La main, c'est d'abord le *moi*, ce qui me permet d'agir, de faire, de communiquer.[1343] Comme le souligne Armelle Talbot[1344] : « la main a longtemps été valorisée pour la maîtrise qu'elle

---

[1342] ANDRÉ, Emmanuelle, PALAZZOLO, Claudia et SIETY, Emmanuel (dir.), *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, « Avant-propos », coll. « Arts & Sciences de l'art », éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p.9.

[1343] BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, coll. Quadrige, éd. PUF, Paris, (1907) 1996, p.140 : « Si nous pouvions nous dépouiller de tout orgueil, si, pour définir notre espèce, nous nous en tenions strictement à ce que l'histoire et la préhistoire nous présentent comme la caractéristique constante de l'homme et de l'intelligence, nous ne dirions peut-être pas *Homo sapiens*, mais *Homo faber*. En définitive, l'intelligence, envisagée dans ce qui en paraît être la démarche originelle, est la faculté de fabriquer des objets artificiels, en particulier des outils à faire des outils, et d'en varier indéfiniment la fabrication. » cité in SERMON, Julie, « La main de Christophe Huysman : le lieu du *HYC* », in ANDRÉ, Emmanuelle, PALAZZOLO, Claudia et SIETY, Emmanuel (dir.), *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, « Perception », *op. cit.*, p.253.

[1344] Armelle Talbot est Maîtresse de conférences à l'Université Paris Diderot et codirectrice de la publication de la revue électronique *Thaêtre*.

nous assure sur le monde. »[1345] Dans la même idée, Hegel précisait que la main « est apte à servir à une multitude infinie d'extériorisations de la volonté »[1346].

D'un point de vue topique, la main est le membre (que l'on considère ici comme extrait de corps) le plus couramment associé directement à l'acte de manipulation de la marionnette, quand bien même depuis la sortie du castelet et la technique du corps-castelet qui en a découlé, d'autres parties du corps soient aussi mobilisées activement par les marionnettistes.

Mais, la danse n'aimait-elle pas les mains ? Étrangement, la préhension, la connaissance par le toucher, les propriétés tactiles de la main en tant que fonctions premières, sont gommées par la tradition du ballet en Occident : la matière – qu'elle soit celle de l'objet ou du corps de l'autre – est durablement mise à distance par une absence récurrente de préhension. Comme le souligne Claudia Palazzolo, dans les ouvrages de base consacrés à la danse occidentale, chez Feuillet, Rameau, ou chez Carlo Blasis dans ses traités sur la danse classique occidentale au XIXe siècle[1347] par exemple, les mains ont souvent une fonction décorative, « il y a presque toujours une continuité entre les bras et les mains, rarement de ruptures directionnelles »[1348] et on pourrait y ajouter une absence de ruptures au niveau du sens et des potentiels chorégraphiques qu'elles pourraient déployer. Ces mains décoratives ne font pas corps à part entière : elles ne participent que très peu à une réflexion et un regard portés sur le morcellement du corps et les découvertes chorégraphiques qui en découlent. Si les bras sont forts, propulseurs, engagés, les mains vont au contraire amortir, atténuer l'axe de la tension proposée. Elles constituent alors, en quelque sorte, une fin élégante du bras et du corps, quoique plutôt molle. Claudia Palazzolo ajoute :

> À côté […], le ballet d'action du XIXe siècle leur accordait aussi une fonction purement descriptive et mimétique, un vocabulaire gestuel codifié : la pantomime, censée traduire l'action en geste […]. […] [S]i les mains du ballet occidental peuvent décorer, indiquer ou désigner, elles essayent de cacher leur potentiel tactile et préhensible, leurs capacités sensorielles.[1349]

[1345] TALBOT, Armelle, « Sémiotiques de l'informulable. La main, le code et la pulsion dans le théâtre du XXe siècle », in ANDRÉ, Emmanuelle, PALAZZOLO, Claudia et SIETY, Emmanuel (dir.), *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, « Perception », *ibid.*, p.69.

[1346] G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, vol. III : *Philosophie de l'esprit*, Paris, éd. Vrin, trad. fr. B. Bourgeois, 1988, p.515 cité par Armelle Talbot. Hegel reprend ici la formule si connue d'Aristote : « instruments des instruments ».

[1347] Voir FEUILLET, Raoul-Auger, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*, 1700, [en ligne]. In *Site BnF Gallica*, France, [consulté le 29 mai 2014]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.item ; RAMEAU, Pierre, *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses en ville*, 1725, [en ligne]. In *Site BnF Gallica*, France, [consulté le 29 mai 2014]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1517901b.image ; BLASIS, Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, texte établis par Flavia Pappacena, coll. « Petite bibliothèque des arts, section danse », éd. Gremese, Rome, (1820) 2007, 158p., et *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, coll. « Manuels Roret », éd. Librairie encyclopédique de Roret, Paris, 1830, 412p.

[1348] PALAZZOLO, Claudia, « La Main, le Moi et l'Autre dans l'œuvre de Pina Bausch », in ANDRÉ, Emmanuelle, PALAZZOLO, Claudia et SIETY, Emmanuel (dir.), *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, chap. « Pulsions », *op. cit.*, p.101.

[1349] *Idem.*

Néanmoins, on trouve bien sûr des mains qui dansent ailleurs qu'en Occident, sur la scène asiatique par exemple : l'Opéra de Pékin ou les danseuses javanaises marquent les esprits dans le tournant des XIXe et XXe siècles[1350].

Sur la scène, au-delà de servir de renfort au texte ou à l'action, la main bascule au début du XXe siècle soit du côté « des spasmes involontaires qui trahissent des désirs inconscients »[1351] ; soit elle est, à l'inverse et pourtant dans un jeu de conséquences similaire, « l'objet d'un contrôle disciplinaire détaillé dans le cadre d'un monde automatisé »[1352]. Armelle Talbot souligne alors que la main se retrouve d'une certaine façon piégée dans une double soumission composée de pulsions intérieures que les actes extériorisent, et celle due aux facteurs extérieurs qui imposent un rythme et des exigences. Dans les deux cas, ni la conscience ni l'autonomie du sujet ne sont sollicitées. Pour la danse, nuançons un peu en rappelant que le début du XXe siècle voit se développer une interrogation sur des dynamiques et données expressives propres à la main :

> Plusieurs d'entre eux créeront d'ailleurs […] des « danses des mains »[1353]. La mobilité de la main engendre un espace pluridirectionnel, puissamment chargé de mémoire sensorielle. C'est aussi pourquoi les mains des modernes feront scandale et seront associées aux mains étrangères, ces mains « non civilisées ». Ainsi, dans les critiques des années 1920 d'André Levinson, la mobilité du poignet chez Rudolf Laban ou Mary Wigman est stigmatisée comme rejet de l'Allemagne envers la tradition occidentale tout court.[1354]

Or, pour *La Marionnette danse*, il s'agit au contraire d'envisager comment la main devient un corps artistique en lui-même, se détachant des contraintes de soumissions relevées précédemment pour devenir un corps dansant, qui crée. La main ainsi marionnettisée dégage sa propre épaisseur sémantique : elle donne au reste du corps – caché, celui du marionnettiste – ses valeurs communicationnelles et interprétatives par le geste chorégraphique. La rupture

---

[1350] Claudia Palazzolo souligne le pouvoir de suggestion de ces mains venues d'Asie : « Les chroniqueurs sont touchés d'abord par les danseuses javanaises, arrivées à Paris en 1889, dont les « mains brunes, ou bien, posées du pouce au dessous de l'épaule, agitent leurs doigts en un frémissement d'aile de tourterelle. Il est exquis et troublant, ce mouvement des doigts, qui a l'air d'un appel ou d'un consentement au bord du nid ». Les Cambodgiennes, Balinaises suivront. La main dansante des étrangers, étrangement mobilisée, activant tout son potentiel dynamique, poignets et doigts, paume et dos, irradiée par le flux de la tension, ne cesse d'inquiéter ; évoquant la relation sensorielle entre sujet et matière, elle renvoie aux animaux et est volontiers qualifiée de « simiesque ». PALAZZOLO, Claudia, « La Main, le Moi et l'Autre dans l'œuvre de Pina Bausch », in ANDRÉ, Emmanuelle, PALAZZOLO, Claudia et SIETY, Emmanuel (dir.), *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, chap. « Pulsions », *op. cit.*, p.102. La citation vient de MENDES, C. et DARZENS, R., « Javanaises », *Les Belles du monde*, Plon, Paris, 1889, pp.29-30.

[1351] TALBOT, Armelle, « Sémiotiques de l'informulable. La main, le code et la pulsion dans le théâtre du XXe siècle », in ANDRÉ, Emmanuelle, PALAZZOLO, Claudia et SIETY, Emmanuel (dir.), *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, chap. « Pulsions », *ibid.*, p.70. Armelle Talbot renvoie à FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, coll. Petite Bibliothèque Payot, trad. S. Jankélévitch, éd. Payot, Paris, 1967, 304 p., qui offre un éclairage de choix sur la main.

[1352] TALBOT, Armelle, *idem*. L'autrice renvoie cette fois-ci à FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, coll. Tel, éd. Gallimard, Paris, 1975, 318 p. On pourrait également poursuivre vers le *Capital* de Marx puis par exemple à la gestuelle chorégraphique des mains dans *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin en 1936.

[1353] Voir SCHWARTZ, Elisabeth « Études de mains. Un exemple d'application de l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé à l'histoire de la danse », *L'Histoire de la danse. Repères dans le cadre du diplôme d'État*, « Cahiers de pédagogie », Centre National de la Danse, Pantin, 2000, 143p.

[1354] Voir LEVINSON, André, « Échanges… musique de danse », *Comœdia*, 28 septembre 1925 ; LEVINSON, André, « Occident et Orient. L'expressionnisme de Mary Wigman, *Comœdia*, 31 mai 1931.

directionnelle de la main, si inventive et pourtant absente dans la danse occidentale du XIXe siècle, dont parle Claudia Palazzolo, que le XXe siècle développe, découle de la fragmentation du corps qu'induit nécessairement la marionnette dans la logique corporelle du marionnettiste et le positionnement de son/ses centres de gravité. Cette fragmentation devient ce que nous nommons la marionnettisation, dès lors que la marionnette a disparu et qu'elle est envisagée comme un support utile à l'imaginaire. L'imaginaire de la marionnette vient, notamment par les mains, enrichir les possibles interprétatifs autant que kinesthésiques de la danse.

a) La main silencieuse du marionnettiste : une « danse enclose »

Yves Joly ou le ballet des mains : tentatives pour dépasser l'imitation

La main, notamment via les créations du marionnettiste Yves Joly[1355], prend en charge ces modifications directionnelles nécessaires, dès le milieu du XXe siècle, à vue des spectateurs. Sur la scène du cabaret La Rose rouge, avec des spectacles comme *Les Mains seules*[1356], *Ivresses*[1357] et *Jeux de cartes*[1358] notamment, Yves Joly consacre ce que je peux identifier comme un cycle de spectacles reposant sur les mains des interprètes et leurs capacités expressives[1359]. Si, dans son expressivité charnelle la plus directe, la main en tant que corps nu ne s'y trouve pas, elle est habillée de gants blancs qui participent à son isolement du reste du corps du marionnettiste vêtu de noir[1360].

1355 Yves Joly (1908-2013) est figure majeure et moderne des arts de la marionnette. La Compagnie Les marionnettes Yves Joly est également composée de Hélène Charbonnier son épouse, Dominique Gimet et Georges Tournaire. FLEURY, Raphaèle, « Yves Joly, icône de la marionnette moderne malgré lui », 10 octobre2017, [en ligne]. In *Site Portail des arts de la marionnette*, France, [consulté le 11 février 2018]. Disponible sur : https://www.artsdelamarionnette.eu/focus/yves-joly/.

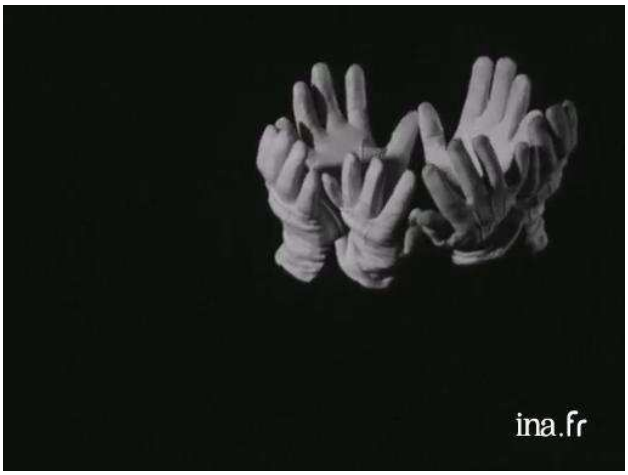
1356 JOLY, Yves (Cie Les marionnettes Yves Joly), *Les Mains seules*, créé au cabaret La Rose rouge, Paris, 1948. Voir GENTY, Philippe (auteur de la vidéo), *Les Mains seules, par la Compagnie Yves Joly, vidéo de spectacle*, vidéo, couleurs, 2min53, 1948, [en ligne]. In *Site Portail des arts de la marionnette*, France, [consulté le 11 février 2018]. Disponible sur : https://www.artsdelamarionnette.eu/audiovisuel/les-mains-seules-par-la-compagnie-yves-joly-video-de-spectacle/. Lieu de conservation : Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières.

1357 JOLY, Yves (Cie Les marionnettes Yves Joly), *Ivresses*, créé au cabaret La Rose rouge, Paris, 1950.

1358 JOLY, Yves (Cie Les marionnettes Yves Joly), *Jeux de cartes*, créé au cabaret La Rose rouge, Paris, 1952.

1359 LECUCQ, Evelyne (notice, éclairages, transcription), « Compagnie Yves Joly », vidéo, noir et blanc, 4min 52, 29 septembre 1967, [en ligne]. In *Site INA*, France, [consulté le 11 février 2018]. Disponible sur : http://fresques.ina.fr/en-scenes/fichemedia/Scenes00836/compagnie-yves-joly.html. « En 1967, le comédien, plasticien et metteur en scène Yves Joly évoque les terrains de recherche, innovants et variés parcourus par sa compagnie depuis ses débuts publiques au cabaret de la Rose rouge en 1946 : marionnettes, objets animés, formes géométriques, personnages en aplat de papier et enfin la main, cette « âme de la marionnette ». Les huit mains gantées de l'équipe jouent le ballet *Profondeur sous-marine* sur une musique d'Erik Satie. »

1360 Entre la fin des années 1940 et le début des années 1950, Yves Joly supprime « le décor pour que la marionnette soit un authentique support de jeu. Il est un des premiers à l'avoir fait évoluer sur fond noir, avec pour idées majeures un volume et une couleur. » CRAMESNIL, Joël, « Yves Joly », 2013, [en ligne]. In *Site WEPA (World Encyclopedia of Puppetry Arts)*, UNIMA, France, [consulté le 11 février 2018]. Disponible sur : https://wepa.unima.org/fr/yves-joly/.



ill. n°48 : *Profondeur sous-marine*, Yves Joly, création 1967. © Ina.

Cette blancheur, ainsi mise en valeur par contraste avec l'obscurité et le renforcement des lumières qu'elle reflète, permet de créer une sensation d'autonomie de ces figures. Du point de vue de l'impulsion du mouvement que le corps génère, ces mains sont données à voir comme isolées, détachées du lien de dépendance physique et directionnel anatomiquement propre au reste du corps. Un geste des mains, spécifiquement pour elles, se crée. Ainsi vêtue d'un gant, ces mains sont marionnettisées : elles sont autant un concentré du marionnettiste (dont le reste du corps est dissimulé par un habit noir) qu'un personnage, un animal,… que l'obscurité englobante renforce, s'appuyant sur le principe du castelet. Elles sont marionnettisées et non pas marionnettiques dans le sens où, jamais, le spectateur ne perd de vue le fait qu'il s'agisse de mains humaines : au contraire, c'est ici la main et ses propriétés dramatiques qui sont mises en avant, non pas une quelconque dissimulation ou illusion. La marionnette en tant qu'objet est absente, la main seule reste. Lors d'une interview, Yves Joly indiquait :

> Nous sommes arrivés, à force de chercher ce qu'était l'âme de la marionnette, […] à la main. Il n'y a pas moyen d'aller plus loin. […] Nous avons créé, en partant de cette idée, un ballet que nous appelons *Profondeur sous-marine*.[1361]

Qualifiée de « ballet » par Yves Joly lui-même, la création *Profondeur sous-marine*[1362] propose des compositions animales (poulpe, crustacés…) à cinq mains ou plus gantées de blanc.

*

Par le jeu de la manipulation du dessous, les marionnettistes sont cachés derrière le castelet. Seules sont visibles ces compositions de mains. On y voit notamment trois mains reliées au niveau du poignet, paumes vers le sol, surmontées de deux mains jointes à la verticale, doigts vers l'intérieur. Alors que les mains "du dessous" offrent une qualité de corps molle, détendue, et

[1361] LECUCQ, Evelyne (notice, éclairages, transcription), « Compagnie Yves Joly », *op. cit.*
[1362] JOLY, Yves (Cie Les marionnettes Yves Joly), *Profondeur sous-marine*, créé au cabaret La Rose Rouge, 29 novembre 1967.

agitent les doigts comme autant de tentacules, les deux mains "du haut" insufflent à l'ensemble du groupe une impulsion flottante basée sur un rythme respiratoire (de l'inspire à l'expire), tantôt vers le haut, tantôt vers le bas, dans une impulsion des poignets additionnées à une poussée des doigts à l'intérieur des mains. La pieuvre attend, regarde, nage…

À jardin, une autre main avance sur le bord du castelet, plus nerveuse, comme un insecte. De profil, l'index et le majeur tendus suffisent à visualiser une écrevisse ou un homard et ses antennes. Alors que ces deux figures disparaissent, une autre main, solitaire, traverse l'ombre du plateau de jardin à cour : doigts vers jardin, cette main gauche avance de manière irrégulière en bougeant les doigts chacun leur tour, comme une anémone ou un poisson à large nageoire.

Enfin, un groupement de mains, rassemblées en cercle, jointes par les poignets, arrive en scène : les mains s'ouvrent et se referment les unes sur les autres, ce qui produit la vision d'une anémone de mer. Le spectateur imagine facilement comment, groupés les uns contre les autres, bras tendus vers le ciel, les marionnettistes proposent cette danse maritime avec leurs mains, ensemble.

*

Concentrées sur la main, les créations d'Yves Joly au tournant des années 1940 et 1950 offrent déjà les prémices d'un floutage dans la localisation du sujet scénique : main et corps, corps et matière sont mélangés. L'objet est absent du plateau (la marionnette a disparu), et pourtant la main restante n'est pas considérée comme l'élément d'un corps mais une entité autonome. Si Yves Joly ne va pas jusqu'à considérer ces mains comme des marionnettes[1363], il introduit quand même une dissolution de la marionnette dans son unité corporelle et matérielle, ce que Julie Postel appelle « le démantèlement de l'objet-marionnette »[1364], amenant pour le marionnettiste autant que pour le danseur (Yves Joly convoquant lui-même la notion de ballet) à la marionnettisation du corps telle que nous l'avons définie. Le fragment de corps du marionnettiste suffit à proposer la sensation d'une marionnette au travers un geste dansé, composé collectivement.

Il ne s'agit pas de mime mais bien de chorégraphie dans le sens où, au-delà de l'image recomposée par les mains qui est donnée à observer et que le spectateur peut nommer facilement (un poulpe, un homard…), une chorégraphie derrière le castelet anime les marionnettistes, les coordonne dans une respiration et une gestuelle commune proche d'un chœur de ballet invisible.

[1363] LECUCQ, Evelyne (notice, éclairages, transcription), « Compagnie Yves Joly », *op. cit.*

[1364] POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, chap.1 « Procès de morcellement », *op. cit.*, p.123.

Se borner au stade strict de l'analyse d'une imitation aurait pour défaut d'abord d'écarter les moments de transition d'une image à l'autre (dont certains sont visibles du public) qui placent les extraits de corps que sont les mains dans un statut de flou comparativement aux images clairement mimétiques qu'elles peuvent proposer. Pour chacune des images collectives du spectacle, les mains montent ensemble pour apparaître dans la fenêtre du castelet, déjà groupées en position. Il y a comme une microseconde de respiration commune avant que le geste ne s'enclenche. Pour les images solitaires, la main est souvent d'abord présentée à plat puis le mouvement imitatif débute. En conséquence, le mouvement de ces mains met en valeur les danseurs-marionnettistes derrière le castelet, invisibles au spectateur, interprètes chorégraphiques au-delà des formes mimétiques achevées et identifiables. Une analyse centrée sur l'imitation, se focalisant sur un résultat, en oublie les interprètes et les répercussions que la réalisation de ces images a sur leurs corps : allongement du bras, étirement de la colonne, déplacement du centre de gravité d'un pied à l'autre, grande proximité entre les interprètes...[1365]

Chez Yves Joly, l'usage de la main dans le castelet demeure du côté de la marionnette sans basculer pour autant dans la métonymie car elle a assez peu d'autonomie : la création d'une image se fait bien souvent collectivement (à plusieurs mains, plusieurs marionnettistes), ou bien on assiste à une dépendance à un certain mimétisme de figures animalières par exemple. Donc, il n'y a pas réellement un usage du fragment de corps qui ne serait autre que lui-même (et viendrait alors complexifier la représentation) si ce n'est que, malgré tout, les créations d'Yves Joly en marquent les prémices dans la mesure où la main est revendiquée par sa forme sous l'aspect du gant.

La danse enclose de Pierre Blaise : montrer un espace double

Pierre Blaise dirige la compagnie du Théâtre sans Toit ainsi que le Théâtre aux Mains Nues, école de gaine fondée par Alain Recoing et lieu de diffusion et de création de spectacles de marionnettes. L'expression « danse enclose » naît dans son esprit dans les années 1990 et est d'abord utilisée comme titre provisoire du spectacle *L'Illustre Fagotin*[1366] d'après l'histoire vraie de Jean Brioché[1367], montreur de marionnettes et arracheur de dents du début du XVIIe siècle, et de

[1365] Sur un autre registre, voir par exemple une création plus récente : LAZARO, François et LEMAHIEU, Daniel (Clastic Théâtre), *Origine/Monde. Comment on épelle le monde par le geste*, accompagnement artistique Rémi Deulceux, 2015. Le geste y est néanmoins davantage pensé du côté du conteur ou du griot que dans une perspective chorégraphique, contrairement à Yves Joly.

[1366] BLAISE, Pierre, *L'Illustre Fagotin*, assisté de Veronika Door, documentation Evelyne Lecucq, musique Joël Simon, décors Nawak et Ventilo, Delphine Lancelle, marionnettes, Andreï Sevbo, créé en 1997.

[1367] LECUCQ, Evelyne, « Brioché », [en ligne]. In *Site WEPA (World Encyclopedia of Puppetry Art)*, [consulté le 18 février 2019]. Disponible sur : https://wepa.unima.org/fr/brioche/ ; et BLAISE, Pierre, site du Théâtre sans Toit, [en ligne]. In *Site Théâtre sans toit*, France, [consulté le 18 février 2019]. Disponible sur : http://theatresanstoit.fr/spectacles/lillustre-fagotin/.

son singe Fagotin. Au-delà de l'appui sur un marionnettiste historique, au-delà de la marionnette elle-même, la pièce se penchait sur ce qui se passe dans la marionnette et le rapport de cet intérieur au spectateur[1368]. Brioché, qui jouait sur le Pont Neuf, avait à l'époque été pris pour un sorcier, car son singe Fagotin était présent au milieu de ses marionnettes[1369].

Parler de danse enclose revient donc à interroger le pouvoir d'illusion, de magie peut-être, contenu par le geste à l'intérieur de la marionnette, ce corps réel dissimulé dans un corps factice. Que projette le spectateur sur cette combinaison main/marionnette ? Que conserve-t-il de l'humain dessous, qu'accepte-t-il de l'illusion dessus ?

Techniquement, Pierre Blaise a commencé à appeler « danse enclose » les allemandes marionnettiques effectuées lors des répétitions du spectacle[1370]. Répétition mécanique dans le corps visant à créer des automatismes, il s'agit de dire le texte rapidement en reprenant les gestes dans l'espace. Les mains sont donc levées et en action, mais sans marionnettes. Cette danse enclose, cette allemande sans marionnette, a révélé une chose lors des répétitions : bien qu'absents, les objets marionnettiques dominent le corps.

Pour le cas précis de la marionnette à gaine en particulier, la posture de la main (sa position autant que son intégration kinesthésique) déroute la stabilité du déplacement. La main n'est plus une béquille du corps pour bouger, elle devient la zone de localisation, d'impulsion et de dynamique dédiée à la marionnette, et crée des déséquilibres dans le corps en étant ainsi *ex-centrée* en hauteur. Or, ce déséquilibre pour la gaine est fonctionnel (jouer) et interprétatif (un deuxième personnage naît à cet endroit, répartissant autrement le flux et la tension énergétiques). Il peut concentrer toute l'interprétation dans les cas où le marionnettiste n'est pas personnage du spectacle et est dissimulé. L'inverse alors se produit : ce n'est plus la main qui est fonctionnelle relativement à l'équilibre du corps, c'est le corps qui devient la racine, le socle nécessaire à stabiliser la marionnette, l'énergie et les tensions qu'elle engendre. Presque en somnambule, comme hypnotisé, plongé paradoxalement dans une conscience extrême de son geste, le marionnettiste se dédie au mouvement de sa marionnette, ramollissant ou au contraire tonifiant le reste de son corps pour dynamiser toujours plus la marionnette.

[1368] Entretien informel, Pierre Blaise et Oriane Maubert, Théâtre aux Mains Nues, Paris, 18 février 2019.
[1369] *Idem.*
[1370] *Idem.*

ill. n°49, *La Nuit*, Pierre Blaise (Théâtre Sans Toit), création 2011. © Jean-Yves Lacôte.

Comment cette danse enclose, d'abord outil de préparation avant l'arrivée du public, est-elle devenue un objet esthétique à montrer ? La danse enclose est présente notamment[1371] dans le spectacle jeune public *La Nuit*[1372] qui nous plonge dans un univers de sommeil et d'obscurité, de cauchemars et d'aventures, où de petites marionnettes de gaine côtoient des monstres et des astres. Lorsque la pièce s'achève, les marionnettistes sortent de derrière le castelet et, au bord du plateau, à vue du public, reprennent la chronologie de l'histoire, ses mouvements, déplacements, onomatopées, soupirs. Si traditionnellement l'allemande au théâtre se pratique en accéléré, la temporalité choisie ici par Pierre Blaise est la même que durant le spectacle. En quelques secondes, le spectateur retrouve les traces de ce qu'il a vu et se construit des points de repère. En quelques secondes aussi, il se perd et voit devant lui une danse abstraite des mains qui entraîne sous elle les corps qui la portent. Le jeu ainsi recomposé varie entre répétition et redécouverte par ce nouveau chemin pris par les corps exposés. « Danse du travail »[1373] pour reprendre l'expression de Pierre Blaise, comme certains semaient l'avoine ou d'autres font tourner les machines, cette danse enclose de la fin de *La Nuit* donne à voir la poétique de la mécanique des corps sous la marionnette.

C'est en ce sens que la danse enclose de Pierre Blaise rejoint la scène du *Danser comme* : elle révèle l'impact de la marionnette sur le corps des interprètes et la façon dont celui-ci est dédié à elle. Le

---

[1371] La danse enclose fait plusieurs apparitions dans différentes œuvres de Pierre Blaise. La première fois : BLAISE, Pierre (Théâtre Sans Toit), *Fantaisies et bagatelles*, conception et mise en scène Pierre Blaise assisté de Marie-Cécile Dussert, musique Joël Simon, marionnettes et décors Pierre Blaise, Cécile Boisvert et Laurence Louis-Lucas, créé au Jardin des Tuileries, 1996.

[1372] BLAISE, Pierre (Théâtre Sans Toit), *La nuit*, conception et mise en scène Pierre Blaise assisté de Veronika Door, musique Thierry Balasse et Cécile Maisonhaute (Compagnie Inouïe), marionnettes Veronika Door, décors Matisse Wessels et Maurizio Moretti, lumières Gérald Karlikow, créé en 2011.

[1373] Entretien informel, Pierre Blaise et Oriane Maubert, *op. cit.*

reste du corps bouge (pieds, genoux, épaules…) dans l'espace, mais si cette danse habituellement cachée derrière le castelet est réelle, elle est néanmoins réalisée dans le but de servir les intentions prêtées à la marionnette. L'énergie du mouvement, l'attention, le regard,… tout tend vers la main sur laquelle est posée le reste du temps, comme un ultime sommet, la marionnette. D'ordinaire, le marionnettiste de gaine est enclos, mis de côté de l'espace visible, et tout d'un coup cette danse enclose révèle sa présence, cet espace double (l'imaginaire visible, la mécanique d'animation dissimulée) où une danse interne se joue. Le processus révèle donc de manière assez poétique que sous chaque geste d'animation marionnettique se cache une danse, secret du marionnettiste : la danse enclose dévoile « le spectacle sous l'angle de sa réalité »[1374] et déplace l'interprète et le spectateur. Dans un monde où n'est considéré que ce qui est visible, la danse enclose dévoile l'invisible, cette capacité de l'interprète à apparaître et disparaître à volonté. En conséquence, elle révèle aussi tous les mouvements cachés : jeux d'équilibre, appuis des marionnettistes les uns sur les autres, temps d'attente, déplacements des objets et accessoires sous le castelet pour la scène suivante,… toute une série de gestes non amenée à émerger, comparativement au geste émergeant du bras tendu au-dessus du castelet.

Marionnettiste autant que marionnettisée, la main exposée par la danse enclose danse *comme* la marionnette mais surtout *pour* elle : son geste est celui de l'animation. La danse enclose peut donc être considérée comme une résonnance du geste dans le corps : le geste qu'elle produit impacte l'ensemble du corps qui se tend, se plie, s'adapte en réponse. Main tendue, bras à la verticale, tout le corps est impacté par la posture nécessaire à la technique de la gaine. Sous la gaine, la danse enclose constitue un engagement de tout le corps orienté vers un seul point : la main. Elle n'est pas imitative, elle ne semble rien montrer de réel alors même qu'elle est intimement liée au plus concret du spectacle qu'est la manipulation. N'oublions pas également que ce qui se joue derrière le castelet avec la danse enclose est une danse aveugle : les marionnettistes voient mal ou ne voient pas du tout ce qu'ils font, ni le résultat de ce qu'ils produisent, cette danse se construit donc à partir des habitudes de résonnance de la marionnette dans le corps et suivant l'écoute des artistes les uns avec les autres. En ce sens, cette danse enclose nommée par Pierre Blaise donne à voir un résultat, ce qui reste dans le corps après le départ de la marionnette, réglée par la succession des objets animés qui ont disparu.

[1374] Entretien informel, Pierre Blaise et Oriane Maubert, *op. cit.*

b) Repenser le castelet par les mains de Mourad Merzouki

Cette perspective de la main envisagée pour tout corps, une métonymie du corps du danseur, amène à sortir quelque peu la réflexion des chantiers battus jusqu'ici en allant explorer du côté d'une danse peu étudiée encore, en-dehors des canaux de la sociologie et des sciences politiques[1375], pour son geste et son esthétique : le hip-hop. Sans être spécialiste des enjeux qui jalonnent les pratiques hip-hop depuis son émergence dans les années 1970, à l'époque envisagés comme une alternative à la violence des gangs new-yorkais[1376] et comme marqueurs identitaires de toute une génération, je choisis de recouper l'usage des mains dans cette danse, particulièrement présent dans le travail de Mourad Merzouki et sa compagnie Käfig, avec la question de la marionnettisation du corps. En effet, le chorégraphe se distingue de ses comparses par son souci particulier du croisement des disciplines pour nourrir sa propre danse, indiquant que le hip-hop est entré « dans sa phase de maturité »[1377] permettant ainsi une ouverture ayant dépassé le stade de l'affirmation, au-delà de lui-même, ravivant ainsi ses racines d'art migrant :

> J'ai dansé avec mon voisin de palier, puis mon voisin de quartier. Aujourd'hui, je danse avec le monde entier.
>
> Danse, cirque, théâtre, musique : j'ai toujours imaginé des liens entre les différents univers artistiques. Si je suis fondamentalement un danseur et un chorégraphe issu de la culture hip-hop, je ne m'interdis aucun horizon.
>
> Dans mes spectacles, je fais fusionner des genres *a priori* éloignés en proposant une nouvelle donne artistique.[1378]

Formé autant aux arts martiaux qu'au cirque et accordant un soin tout particulier à la présence des arts plastiques et de la musique *live* dans ses œuvres, Mourad Merzouki se forme aussi à la danse auprès de Josef Nadj notamment ou Jean-François Duroure. Il découvre le hip-hop à l'adolescence, dans la simplicité d'une pratique de rue.

Dans un processus de reconnaissance et d'institutionnalisation de la pratique hip-hop en France initié par la nomination de son complice Kader Attou à la tête du Centre chorégraphique national de La Rochelle en 2008 (à la suite de Régine Chopinot), Mourad Merzouki se voit confier à son tour la direction du Centre chorégraphique national de Créteil-Val-de-Marne à partir de 2009,

---

[1375] Voir FAURE, Sylvia, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », in *Genèses*, vol. 55, n°2, 2004, pp.84-106, [en ligne]. In *Site Cairn*, France, [consulté le 02 juillet 2020]. Disponible sur : https://www.cairn.info/journal-geneses-2004-2-page-84.htm ; et FAURE, Sylvia et GARC, Marie-Carmen, « Autonomie et responsabilité au cœur de la danse hip-hop », in *Sciences humaines*, vol. 181, n°4, 2007, p.3 ; ou VIDEAU, André, « Le hip-hop à la française », in *Études*, vol. 385, n°12, 1996, pp.623-632.

[1376] Notamment FOFANA, Dieynébou, « Génération hip-hop », in *L'école des parents*, n°594, 2012, pp.36-39, [en ligne]. In *Site Cairn*, France, [consulté le 30 mai 2020]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-l-ecole-des-parents-2012-1-page-36.htm#no2 ; et BAZIN, Hugues, *La culture hip-hop*, coll. « Habiter », éd. Desclée de Brouwer, Paris, (1995) 2008, 305p.

[1377] NOAILLY, Aurélie, avec la collaboration de Mourad Merzouki, *Passerelles. Mourad Merzouki. Chorégraphe nomade*, éd. Compagnie Käfig – Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne, Créteil, 2010, p.3.

[1378] *Idem*.

permettant au hip-hop français d'entrer par la grande porte sur les plateaux de théâtre, récompensant deux figures incontournables de la scène hip-hop depuis les années 1990.

Vectrices de commentaires et de désignations souvent humoristiques, ou bloquant le corps dans des directions contradictoires, les mains sont particulièrement sollicitées dans la danse hip-hop. En effet, la main du hip-hopper n'a rien de décoratif : souvent, elle raconte. Elle transmet une émotion interne, porte un discours. En bout de course du corps, les gestes des mains permettent aussi souvent de finir l'action du corps, voire de porter l'illusion (rigidité, chewing-gum, rapidité) à son maximum. Le spectacle *Terrain vague*, créé en 2006 par Mourad Merzouki et sa compagnie Käfig, est défini comme un « no man's land fantasmé »[1379] issu de l'enfance. Le titre est expliqué ainsi par le chorégraphe :

> Une certaine nostalgie me lie à ce type d'endroit où chacun peut venir en toute liberté, construire, déconstruire, jouer, créer. Considéré habituellement comme un "non-lieu" dans un paysage urbain divisé et concentré, où le sentiment d'étouffement domine, le terrain vague est aussi pour moi comme une bulle d'air, une respiration en dehors de toute contrainte extérieure.[1380]

L'étude se portera spécifiquement sur le début de la pièce : le spectateur découvre que la scénographie est constituée d'une palissa de chantier, dans laquelle sont percées des fenêtres où les danseurs peuvent sortir leurs mains, pieds ou têtes, produisant une danse à demi-dissimulée, à demi-révélée. Ce passage de *Terrain vague* ne contient pas les habituelles figures d'équilibristes des danseurs de Mourad Merzouki ni les classiques attendus du hip-hop, que l'on retrouve cependant très vite dans la suite du spectacle, mais se concentre sur des extraits de corps dans une exploration humoristique de l'intime.

Si je vois dans les mains de *Terrain vague* une forme de marionnettisation du corps, c'est aussi parce que Mourad Merzouki n'en est pas à sa première approche de la marionnette : deux ans auparavant, il crée *Corps est graphique*[1381] dont le jeu de mots du titre annonce le mariage de la danse et des arts visuels. La pièce est composée de plusieurs danses alliant des effets numériques déformant le corps (à la manière des machines de Philippe Decouflé), des chapeaux-masques cubiques rayés inspirés d'Alwin Nikolais, ou encore une danse surprenante au cours de laquelle des hip-hoppers sont vêtus de combinaisons noires sur lesquelles sont attachées des marionnettes

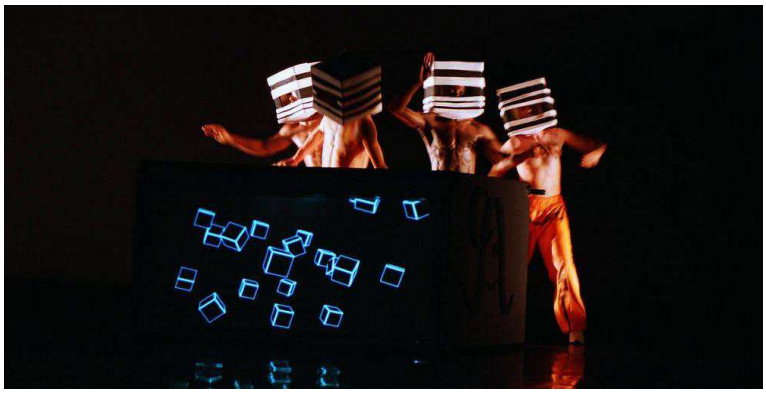
---

[1379] MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Terrain vague*, dossier de présentation, 2006, p.3.

[1380] MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Terrain vague*, présentation, [en ligne]. In *Site CCN Créteil*, France, [consulté le 21 novembre 2018]. Disponible sur : https://ccncreteil.com/terrain-vague.

[1381] MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Corps est graphique*, direction artistique Mourad Merzouki, lumières Yoann Tivoli, musique AS'N, costumes et marionnettes Carima Amarouche assistée de Alcantara, conseillère manipulation marionnettes Laurie Cannac (Cie Graine de Vie), décors Martin Lecomte assisté de Stéphane Guillemin, vidéo Emmanuel Pampuri et Fred Aujas, créé à la Maison de la Danse, Lyon, 18 septembre 2003. La présentation de *Corps est graphique* revendique avec ferveur la nécessité d'insérer des danseuses dans le champ du hip-hop. Käfig équilibre donc pour la première fois son groupe entre danseurs et danseuses, et Mourad Merzouki se sert de ces énergies différentes pour penser cette création. MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Corps est graphique*, dossier de présentation, 2003, p.4.

blanches sur le devant : les pantins se mettent à *breaker* (soulignons que les danseurs ont été aidés à la manipulation par la marionnettiste Laurie Cannac). Pensons aussi à *Pixel*[1382] en collaboration avec la compagnie Adrien M et Claire B, interrogeant les interactions possibles entre danse urbaine et image numérique, la virtualité de l'une comme de l'autre.



ill. n°40, *Corps est graphique*, Mourad Merzouki, création 2004. © Daniel Tivoli.

Comment le corps chez Mourad Merzouki, et en particulier dans *Terrain vague*, est-il alors virtualisé par les processus métonymiques, en réalité déjà contenus dans la danse hip-hop ? Comment revisite-t-il le castelet du théâtre de marionnettes en proposant de nouveaux visages par la main dénudée ? Et comment cette main devient-elle le seul corps dansant ? L'extrait sera abordé selon trois entrées : la question du castelet comme moyen de détournement du corps d'une part ; la main envisagée comme une présence insoumise d'autre part ; la métaphore du terrain vague enfin, comme lieu des possibles.

*

La pièce débute par trois hommes en costume sombre, vêtus d'un masque uniquement sur l'arrière de la tête qui crée une chevelure gominée. Promoteurs, architectes, acheteurs,… inquiétantes présences d'envahisseurs entre l'humain et le mannequin qui avancent au ralenti, ils examinent l'espace du terrain vague et, de leurs gestes saccadés, tirent de leur manche des mètres ruban. Au milieu de la scène, une palissade de tôle qui délimite le terrain vague.

Alors que le groupe sort, la palissade reste éclairée un moment. À cour apparaît un chapeau de feutrine bordeaux au-dessus de la palissade. Il se tourne à droite et à gauche, regardant le public. Puis il se lève pour voir plus loin : apparaît son très long cou composé d'un

[1382] MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig) et Adrien M et Claire B, *Pixel*, direction artistique Mourad Merzouki, assistante chorégraphie Marjorie Hannoteaux, concept Mourad Merzouki et Adrien M et Claire B, création numérique Adrien M et Claire B, musique Armand Amar, lumière Yoann Tivoli assisté de Nicolas Faucheux, scénographie Benjamin Lebreton, costumes Pascale Robin assistée de Marie Grammatico, peintures Camille Courier de Mèré et Benjamin Lebreton, créé à la Maison des Arts de Créteil, 15 novembre 2014.

tube métallique. Deux mains humaines viennent compléter cette figure, et s'appuient sur la palissade. Les doigts pianotent. Puis la figure disparaît derrière la palissade

Au milieu du mur, une fenêtre ronde s'ouvre : un danseur passe la tête et regarde le public. Il écarquille les yeux, semble se tordre de tous côtés pour mieux voir, puis referme la fenêtre. Un peu plus bas, une deuxième fenêtre s'ouvre et une main, agitant les doigts, entre et sort très rapidement. En hauteur au centre s'ouvrent deux fenêtres carrées, plus grandes que les précédentes : de celle de droite sort la tête d'un danseur. De celle de gauche, assez éloignée, sort une main : un effet d'agrandissement du corps se crée, comme celui d'un géant ou d'un homme-élastique. En bas à droite, plus proche de la tête mais trop basse pour que l'anatomie humaine fonctionne, une autre fenêtre s'ouvre et sort une main. La tête flotte donc au milieu, et de chaque côté ses mains sont visibles, l'une trop loin, l'autre trop basse, intriguant sur les proportions du corps.

La tête disparaît et sa fenêtre se referme, *idem* pour la main en bas. La main sur la gauche disparaît aussi pour être remplacée par une nouvelle tête de danseur. Une main surgit cette fois-ci tout en haut de la palissade, l'autre depuis une fenêtre assez basse, sous la tête et le bras s'allonge de manière disproportionnée jusqu'à en attraper le menton.

La tête disparaît à son tour, la main en haut de la palissade aussi, remplacée par une autre main qui sort d'une fenêtre et rejoint le bras sorti : les mains s'enlacent, puis se tournent les pouces.

Une nouvelle tête sort par une fenêtre tout en bas de la palissade : à l'envers, elle regarde le plafond. Or, des pieds un peu de travers sortent du dessus de la palissade tandis que les pouces tournent toujours. Le danseur est non seulement très grand, mais il tient aussi la tête en bas sans appui.

Un bras disparaît, l'autre agrippe les cheveux de la tête. Un autre bras apparaît plus à droite de la palissade : les deux bras pendent mollement alors que la tête est plus basse et, depuis deux fenêtres tout en bas à chaque extrémité de la palissade, sortent deux pieds, créant l'image d'un danseur assis jambes écartées. L'ensemble s'étire, et relâche. Le danseur s'endort, et l'une des mains pousse sa tête vers l'intérieur du mur.

Alors que les doigts et les pieds commencent à gigoter, la musique, une petite percussion très fine, commence. Le danseur ressort la tête un peu plus haut, et une troisième main cette fois-ci vient se joindre à l'ensemble, apparaissant par une fenêtre tout à droite. Puis deux autres mains au milieu. Il y a désormais deux bras, trois mains, deux pieds et une tête qui gigotent en rythme

avec la musique. La tête panique, sort une main juste à côté d'elle, et tous les extraits de corps disparaissent, toutes les fenêtres se referment en même temps.

ill. n°51, *Terrain Vague*, Mourad Merzouki, création 2006. © Michel Cavalca.

*

Le terrain vague fait référence à l'espace abandonné en plein cœur de la ville, un espace marginal et négligé au milieu d'un espace structuré et architecturé, qui peut aussi devenir le lieu d'expérimentation de pratiques alternatives ou urbaines de danse dont le hip-hop a pu faire partie à ses débuts. Si avec Mourad Merzouki, le hip-hop est institutionnalisé, la reconstitution du terrain vague sur la scène de théâtre constitue un hommage à ses racines. Le terrain vague est aussi l'endroit obscur peu recommandable où ont lieu des apparitions et disparitions, autant qu'un lieu magique où les exclus se retrouvent et se construisent ensemble. Comme dans la majorité des œuvres de Merzouki, *Terrain vague* est alors un hommage aux arts dits mineurs ou marginaux, en leur accordant une place de choix par le prisme de la scène : mime, masque, marionnette, magie, clown, jonglage et jeux d'équilibre, faits de costumes qui se dilatent, de chapeaux de prestidigitateurs évoquant le théâtre amateur, de pantalons colorés rapiécés. À la croisée de tous ces mondes, les corps élastiques des hip-hoppers deviennent le lieu des illusions, des déformations, des incertitudes.

De la palissade au castelet : détourner la place du corps

La palissade qui structure la scénographie est pensée comme un castelet de théâtre de marionnettes. D'une part, la première apparition (le chapeau sur la barre de fer) a tout d'une marionnette de gaine regardant les spectateurs en surplomb. D'autre part, les fenêtres percées dans la palissade fonctionnent comme le dessus du castelet, selon un processus d'apparitions. Enfin, la palissade découpe la scène en deux, et en délimite ainsi deux espaces entre le visible – le

dessus et l'avant-scène –, et l'invisible – l'arrière-scène qui cache les danseurs-marionnettistes, un découpage qui permet de jouer sans ambiguïté sur les jeux d'apparitions et de disparitions des corps et des formes du théâtre de marionnettes traditionnel, sans souci de réalisme corporel ou de déplacement.

La main, accompagnée du visage et du pied par moments, constitue le danseur principal, qui s'échappe comme d'un coucou-suisse des fenêtres percées ici ou là. Elle devient alors une marionnette et marionnettise le corps puisque, ainsi apparue, elle est pensée comme un extrait de corps à part entière, autonome et détaché de toute suite corporelle : la palissade l'isole pour en faire un objet d'observation et d'expression gestuelle autonome.

Cet extrait présent au début de *Terrain vague* semble au premier abord éloigné de la virtuosité démonstrative habituelle du hip-hop dans la mesure où les danseurs sont invisibilisés par la palissade, comme un pied de nez humoristique envers un corps d'ordinaire triomphant, parfois à peine visible ici. Pourtant, le jeu des mains qu'il propose à travers les ouvertures témoigne d'une grande technicité, d'une grande maîtrise du geste dansé alors même que le corps n'est visible que par le détail, dévoilé via une lucarne. Par le travail sur la dissociation des articulations très présent dans le hip-hop, il oscille en permanence entre des gestes démonstratifs, issus du mime (se tourner les pouces, caresser la tête,… qui proposent une esquisse de narration), et des gestes plus abstraits dans une vitalité impatiente.

Ainsi isolé par le processus du castelet, le geste de la main du danseur est mis en valeur : dans le hip-hop, les gestes des mains offrent souvent des possibilités de ruptures directionnelles relativement au reste du corps, constituant ainsi une expression gestuelle à part, parfois en parallèle d'autres zones dansées du corps. *Terrain vague* insiste donc sur cette danse propre de la main en montrant comment celle-ci ouvre toute une exploration sensorielle par l'opposition motrice qu'elle constitue, ainsi que des possibilités dramaturgiques dans la mesure où, par jeux de ruptures et de contradictions, elle se fait présence à part entière, détachée du corps, que la structure de la palissade-castelet vient à l'évidence renforcer.

Si « danser, c'est rendre l'espace visible »[1383] selon la formule consacrée de Dominique Dupuy, alors ce geste via la palissade propose un jeu entre visible et non visible, apparitions et disparitions des corps comme de l'espace lui-même. Il devient cet espace *entre* que constitue le castelet traditionnel, induisant une reconsidération des corps et de leur continuité, un processus que l'on peut retrouver par exemple dans les œuvres de Philippe Genty avec les trappes de

[1383] Cité in LOUPPE, chap. « L'espace », p.180. DUPUY, Dominique, « La danse du dedans », in NICLAS, Lorrina (coord.), *La danse, naissance d'un mouvement de pensée. Ou le complexe de Cunningham*, éd. Armand Colin, Paris, 1989, pp.110-111.

Zigmund follies[1384] ou les corps éclatés de *La fin des terres*[1385]. Pour *Terrain vague*, l'espace devient dès lors à la fois métaphore du statut de hip-hopper au regard du grand public et de sa reconnaissance, à la fois métaphore de la condition de marionnettiste, à la fois jeu de trappes et dissimulation du magicien autant que réalité du lieu (le terrain vague : contraignant et oublié dans l'espace urbain).

Par sa matière rigide et opaque, la palissade réinvente le corps qui émerge à travers elle : fragments autonomes, corps reconstitué dans l'espace (par le haut, le bas) avec le plein au centre que constitue la palissade, corps élastiques, étirés défiant toutes proportions ou cohérence humaine,… ce castelet-palissade se fait le lieu de la réinvention de l'identité (disparaître derrière, faire peau neuve, réapparaître au-dessus, redisparaître, à l'infini). L'extrait de corps ne se départit donc pas de la force du groupe dès lors que les fenêtres exposent plusieurs extraits de corps, composant ces corps improbables à plusieurs : une danse enclose, telle que nous avons pu l'étudier précédemment, est ainsi révélée par ces propositions de corps éclatés ou étirés, et le spectateur se plaît aussi à se détourner de l'illusion pour imaginer l'agencement des corps derrière, une danse qui lui échappe.

Enfin, si la marionnette est cette « hypothèse de transgression »[1386] selon la formule de Brunella Eruli, elle peut rejoindre en ce sens les préoccupations au hip-hop et, sur un plan plus dramaturgique, ce que raconte *Terrain vague* : la transgression de l'espace urbain, sa réappropriation par le corps. Esthétiquement, le hip-hop est aussi un art qui transgresse le corps lui-même, par les jeux de vitesse, d'illusion, de contrepoids qu'il propose afin d'en changer la densité, la texture, la consistance, par le seul fait de la danse, sans trucage. Prendre pour modèle une marionnette traditionnelle permet à Mourad Merzouki de réinventer sa propre tradition corporelle, en se créant par l'intermédiaire du castelet une autre scène, se reliant ainsi à d'autres pratiques que la sienne d'origine. La marionnette et les mains des hip-hoppers se rejoignent ici sous le signe de la convention : si le théâtre de gaine est marqué par son histoire, ses canevas, ses rituels, le hip-hop l'est tout autant. Dans les deux cas, le public a ses attentes, ses incontournables, ses rendez-vous. Sur la rythmique du geste, aussi, ils se rejoignent : rapidité, gestes improbables, lisibilité dramaturgique sans mots par le geste,… notons que *Terrain vague* est la première pièce de Mourad Merzouki qui esquisse une narration relativement simple : des promoteurs immobiliers observent l'endroit inhabité comme des loups, alors même que le terrain est occupé par un

[1384] GENTY, Philippe, *Zigmund follies*, créé en 1983.
[1385] GENTY, Philippe, *La fin des terres*, créé au Théâtre national de Chaillot, Paris, 2005.
[1386] ERULI, Brunella, « La marionnette : une hypothèse de transgression », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina, *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Humain Non Humain », n°20, *op. cit.*, p.113.

groupe créatif, aux frontières du magique et du surnaturel. *Terrain vague* interroge le devenir des espaces intermédiaires, des lieux appartenant à la population locale, au-delà des actes de propriété.

La main, une présence insoumise

En hip-hop et particulièrement dans les figures de *break dance*, la main est ce qui soutient la structure du corps, lui-même lancé dans un déséquilibre défiant les lois de la gravité : elle porte, elle attrape, elle soulève son propre corps ou le corps de son partenaire. Aussi, les mains chez Mourad Merzouki sont particulièrement mises en valeur pour leur solidité autant que leur qualité relationnelle. La main dans *Terrain vague* tisse le lien, stabilise, fait rire, accompagne.

Cassant la logique structurelle du corps par des chemins et des énergies contradictoires, par l'humour qu'elles apportent, les mains modernes de Mourad Merzouki et du hip-hop sont indomptés, insoumises à la danse et créent la leur propre. C'est une rupture directionnelle du même ordre que celle trouvée sous la gaine dans le théâtre de marionnettes, soutenant une contradiction énergétique et gestuelle entre le corps dissimulé et la partie révélée. Marionnette sans marionnette donc, les mains du hip-hop et en particulier dans cette composition de Mourad Merzouki s'apparentent alors à une forme de danse enclose.

Quel statut donner alors à cette apparition des mains dans cet extrait de *Terrain vague* ? La main oscille entre deux statuts principaux : d'abord l'extrait de corps reconnaissable – la main en tant qu'extrémité du bras –, pris dans un jeu d'apparitions et de disparitions d'autres extraits de corps produisant une reconstitution fragmentée et illusoire d'un corps complet placé derrière la palissade. Toutefois, celui-ci est composé à partir de plusieurs danseurs répartis derrière, jouant sur des effets d'élasticité, de gigantisme, redessinant de manière burlesque les proportions humaines moyennes. Ensuite, le deuxième statut de la main dans ce passage la positionne comme un visage à part entière, dialoguant avec d'autres extraits de corps, ou bien doué d'autonomie.

Dans cette perspective, la main fait référence à ce motif bien connu de la poésie que l'on retrouve de Paul Éluard[1387] à Blaise Cendrars[1388] jusqu'à Renaud Herbin[1389] pour le théâtre de marionnettes,

---

[1387] Outre ses nombreux poèmes consacrés à la main, souvent envisagée à partir de ses capacités créatives et autonomes, pensons également à sa collaboration avec Man Ray : ÉLUARD, Paul, *Les mains libres*, dessins Man Ray, éd. Jeanne Bucher, Paris, 1937, 176p.

[1388] Amputé du bras droit pendant la Première Guerre mondiale, le poète et romancier Blaise Cendrars écrira à plusieurs reprises sur sa main perdue (et ce, même avant sa blessure), devenu « poète de la main gauche » selon l'expression de Claude Leroy : LEROY, Claude, « La fée de la blessure », in CENDRARS, Blaise, *Les Armoires chinoises*, éd. Fata Morgana, Saint-Clément, 2001, p.62. Voir également son texte, demeuré à l'état de projet dans lequel il suggère que des membres soient animés sur scène : CENDRARS, Blaise, *Les Armoires chinoises*, chap. « Le Théâtre des mains », *ibid.*, pp.33-34. Voir également PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, chap.5 « Le retour de la marionnette », *op. cit.*, pp.177-180.

[1389] Voir son texte autobiographique : HERBIN, Renaud, « La curiosité d'exister », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, *op. cit.*, p.58.

dont la présence par le geste autonome de l'extrait de corps crée une charge cosmique au plateau, un univers dépassant les normes communes et l'entendement rationnel humain. Puisque la main de Merzouki est génératrice de son propre geste au plateau, elle rejoint en ce sens la perspective du geste *ex-centré* par la marionnettisation du corps de troisième niveau défini précédemment : ces mains ainsi fragmentées, lorsqu'elles sont prises dans un geste seul, creusent l'absence du danseur derrière pour devenir un tout-danseur. *A contrario*, si elles sont prises dans un jeu à plusieurs comme reconstituer un corps à travers la palissade, elles soulignent au contraire la présence du groupe derrière, sa complicité, sa cohérence. Soit une marionnettisation autonome donc, soit une marionnettisation collective pour construire ensemble l'illusion d'un seul et même corps : dans un cas comme dans l'autre, la main n'est plus fonctionnelle mais signifiante, elle n'appartient plus au corps mais agit par elle-même et transforme irrémédiablement le monde et les corps autour, et la perception que l'humain peut en avoir. Non-outillée, non-habillée, non-grimée, la main par son exposition brute et la simplicité de sa nudité disperse le corps pour devenir un noyau énergétique à part entière, suffisant pour danser.

Le terrain vague : métaphore du cul-de-sac, lieu de tous les possibles

Assimilé à l'impasse et au non-lieu[1390] tant physique que métaphorique, le terrain vague par le biais de la palissade qui le délimite constitue la métaphore d'un-cul-de-sac[1391] social, un empêcheur d'épanouissement pour les artistiques qui y sont enfermés. Dans un rapport de la danse à l'espace public qui n'est plus à démontrer[1392], il est important de rappeler que la danse hip-hop a forgé ses armes d'abord dans des zones d'invisibilité. La vision poétique de Mourad Merzouki en détourne les aspects négatifs pour en faire une boîte noire d'illusions vectrice de création dans laquelle les corps empêchés, contraints, concentrent et déploient leur puissance d'agir : dans une voie sans issue, la sortie est en soi. Le non-lieu est cet espace indéfini et non considéré, selon la définition de Marc Augé, non valorisé, que Mourad Merzouki retourne : sous son geste, il devient l'espace-clef de l'expression, libre de lois (corporelles, de gravité, autant que sociales ou juridiques), le lieu de tous les possibles. Le non-lieu aux non-droits devient l'espace de tous les droits.

[1390] « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transports eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit où sont parqués les réfugiés de la planète. » AUGÉ, Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, éd. du Seuil, Paris, 1992, p.48, cité in CLIDIÈRE, Sylvie et DE MORANT, Alix, *Extérieur danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, coll. « Carnets de rue. Écritures artistiques, espaces, publics », coéd. L'Entretemps et Hors les Murs, Montpellier, 2009, p.81.

[1391] « Par ailleurs, j'eus le grand plaisir de me fourvoyer dans un cul-de-sac. En vérité, il devrait y avoir davantage de culs-de-sac dans la vie, pour la formation des esprits. Je suis d'avis que l'espace public devrait même pulluler de culs-de-sac, car rien n'est plus formateur que certaines erreurs… » WALSER, Robert, *Le Territoire du crayon*, éd. Zoé, Carouge-Genève, 2003, p.270, cité in CLIDIÈRE, Sylvie et DE MORANT, Alix, *Extérieur danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, *ibid.*, p.81.

[1392] Voir CLIDIÈRE, Sylvie et DE MORANT, Alix, *Extérieur danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, *ibid.*

Ainsi, pour dépasser le corps et la limite stricte de l'espace cadré par la palissade-castelet du terrain vague, comme en marionnettes, les mains de Mourad Merzouki ouvrent une pluralité directionnelle et sensorielle. Le corps empêché danse quand même, seulement avec les mains s'il le faut. L'indécision des contours du corps floutés par la palissade, plonge le spectateur dans un environnement sensoriel tout autant étiré que resserré : le doute s'installe, la concentration du spectateur s'intensifie, la fixation du corps échappe à toute limite, le geste la ré-activant en permanence vers d'autres logiques. Le castelet lui-même rejoint dès lors la notion de non-lieu par ce détour de Merzouki entre hip-hop et marionnettisation du corps par la métonymie des mains : lieu d'émergence des formes, ni tout à fait un décor, ni tout à fait une scène, ni tout à fait visible, ni tout à fait invisible, le castelet borne, délimite tout en ouvrant par la même occasion, il constitue une forme inachevée, parfois illustrative ou au contraire très abstraite, il est une micro-scénographie ouverte sur un autre monde. Dans tous les cas, palissades, terrain vague, castelet, invitent à regarder au-delà, à travers eux, pour se faire lieu d'apparition du geste.

Finalement, ces niches dans la palissade d'où émergent ces extraits de corps et notamment des mains soulèvent la notion de captivité : la palissade est ce qui délimite, elle trace une ligne potentiellement infranchissable entre l'espace sécurisé et l'espace dangereux. Elle empêche aussi de voir par son opacité, elle casse pour ainsi dire la vision et l'espace. En ce sens, il y a ceux qui se retrouvent du bon ou du mauvais côté de la palissade : chacun, captif à sa façon, tente de franchir le mur pour aller vers l'autre, et propose dès lors des petits signes, des sourires avec les mains, des bribes de phrase avec les pieds. Quoiqu'il en coûte, la palissa de *Terrain vague* est une invitation à l'échappée, à l'évasion, au-delà des frontières supposément tracées (rappelons que « Käfig » nom de la compagnie de Mourad Merzouki, signifie « la cage » en allemand comme en arabe)[1393]. De la guerre des murs et séparations de tous genres, *Terrain vague* redéfinit les liens entre ces corps séparés par les chemins de l'humour et du clin d'œil. Résistance absolue aux frontières artificielles, le corps perce les murs de part en part. La suite de la pièce éclate la palissade et la reconstruit à loisirs, proposant un espace ouvert et riche de rencontres et de créations, faisant fi de toutes frontières.

Si les mains métonymiques de *Terrain vague* extraient le corps du danseur hip-hop de sa virtuosité habituelle par un processus *ex-centrique* que le castelet soutient, elles maintiennent néanmoins une certaine réserve encore quant à l'exploration du geste et de ses possibles, demeurant sur un chemin relativement illustratif et narratif. Nous pouvons rapprocher cette

[1393] MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Terrain vague*, dossier de présentation, 2006, p.2.

proposition de Mourad Merzouki, dans la perspective de la main marionnettisée envisagée pour tout corps, avec les paroles du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui, lors d'un entretien avec Krystel Khoury[1394] au cours duquel il s'attarde sur les possiblités infinies de la main et son incroyable capacité d'expression autant que d'imitation de l'humain :

> Ce qui est génial avec les mains c'est qu'il y a toutes ces possibilités. Il y a tellement de choses que l'on peut faire avec les doigts. L'articulation est la plus grande avec les mains. C'est aussi la partie du corps que l'on utilise le plus dans la journée et à laquelle on s'identifie le mieux […]. En fait, l'identité de quelqu'un, c'est sa main.[1395]

c) Danser l'infiniment petit

Le travail théâtral de Schlemmer […] s'accompagne toujours de l'embryon d'un événement dramatique qui sert de point d'appui à la théâtralisation de la danse. Cet événement que nous raconte chacune des figures d'art, en le fixant en une image (mais à la manière de la beauté « explosante-fixe » des surréalistes), n'est autre que celui de l'apparition de la forme humaine : toujours au seuil de son engloutissement dans le jeu des lignes et des formes plastiques, le corps rejoue l'instant de son émergence. « Car faire un pas est un événement prodigieux ; lever une main, remuer un doigt ne le sont pas moins », note Schlemmer dans son journal.[1396]

Que raconte enfin de la danse et des processus de marionnettisation du corps les spectacles dans lesquels la main est le corps absolu sur toute la durée de la représentation ? Si le processus de la danse enclose repéré chez les marionnettistes peut trouver un écho sur la scène de la danse contemporaine auprès des créations de Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, en particulier *Kiss&Cry* et *Cold Blood* entre spectacle vivant et film constitué en direct, ces œuvres entendent néanmoins le dépasser par la création d'un danseur métonymique : la main ne révèle plus ce qui se cache en-dessous car rien n'est caché, elle est le danseur, et les allers-retours possibles entre les différents pôles présents sur scène et à l'écran permettent d'observer les résonnances de cette main qui danse sur le reste du corps dansant. Ce processus aurait pour vertu

---

[1394] KHOURY, Cristelle, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de* Myth *de Sidi Larbi Cherkaoui*, thèse de doctorat, Sciences et techniques des activités physiques et sportives (74e section), sous la direction de Georgiana Wierre-Gore, Université Blaise Pascal – Clermont Ferrand 2, 4 décembre 2014, 338p.

[1395] KHOURY, Krystel, « Un arbre aux possibilités multiples. Le traitement de la main dans le travail chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui », in ANDRÉ, Emmanuelle, PALAZZOLO, Claudia et SIETY, Emmanuel (dir.), *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, *op. cit.*, p.26. La citation est tirée d'un entretien entre Krystel Khoury et Sidi Larbi Cherkaoui à Lyon, le 17 juin 2006.

[1396] PLASSARD, Didier, « Eine schöne Kunstfigur : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, coll. « Recherches », Centre National de la Danse, 2001, Pantin, pp.65-66. La citation du journal d'Oskar Schlemmer effectuée par Didier Plassard est reproduite dans *Théâtre et abstraction*, trad., préface et notes Éric Michaud, coll. « Théâtre années vingt », éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, p.142.

de révéler que la métonymie canalise l'énergie, la concentre à un endroit, mais que pour cela c'est tout le corps qui doit danser et qui est mobilisé

Si « faire un pas est un événement prodigieux ; lever une main, remuer un doigt ne le sont pas moins »[1397], que se passe-t-il lorsque, en zoomant sur l'extrait de corps, le processus d'animation de la marionnettisation du corps vient toucher l'infiniment petit ? Il s'agit ici de s'interroger sur une mise en mouvement minimaliste du corps humain, en effectuant un focus sur le spectacle *Kiss&Cry* au succès international, qui a été mis en scène en 2011. À la croisée de la danse, du cinéma et du théâtre d'objets où la main humaine est l'élément central, dans le cadre de l'immédiateté qu'offre la scène, *Kiss&Cry* est la première œuvre d'un triptyque, élaboré par la danseuse et chorégraphe Michèle Anne de Mey et le metteur en scène et réalisateur Jaco van Dormael. Poétique et chorégraphique, *Kiss&Cry* émeut le spectateur en se nourrissant d'un bricolage efficace, bouleversant les frontières du spectacle vivant. De quelle façon l'intrusion d'un extrait de corps, la main, dans le dispositif cinématographique réalisé en direct, crée-t-elle un effet de décalage du réel pour nous faire entrer dans l'espace mental des artistes, entre marionnettisation du corps et *nanodanse* ?

L'emploi de *nanomonde* et *nanodanse* met l'accent sur ce qui, au-delà du microcosme qui propose une image réduite, fait plonger le spectateur et l'artiste dans l'infiniment petit qui crée l'étincelle du geste chorégraphique. Ce bouillonnement interne, invisible et pourtant saisissant par sa présence indispensable, est désigné par Jean Clam[1398] sous les termes suivants :

> [un] infra des corps, dans la vie invisible du dedans, cet envers de la corporéité tout composé des micros-mouvements du désir, de flux excitationnels imperceptibles, de sentis infra-expressifs retenus dans l'opacité de soi.[1399]

Le *nanomonde*, en filiation avec le théâtre d'objet, révèle par son zoom les micromouvements du corps[1400] du danseur, ici la main, dont l'infiniment petit fait vibrer l'artiste, entrant dans un sentir-être du corps avant même la démonstration. La caméra de *Kiss&Cry* crée un agrandissement de ce geste de la main, ouvrant dès lors les perspectives proposées tant au regard qu'au corps lui-même.

[1397] SCHELMMER, Oskar, « Journal », in *Théâtre et abstraction*, *idem*.
[1398] CLAM, Jean, « L'infra. Les yeux fermés », in HERBIN, Renaud (dir.), revue *Corps-Objet-Image* n°1, « Infra : l'en-deçà du visible », *op. cit.*, pp.88-101.
[1399] *Ibid.*, introduction de l'éditeur au texte de Jean Clam, p.89.
[1400] Voir MAUBERT, Oriane, « Du mannequin au danseur : dichotomie du corps dans *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey », in CASALE, Camille, LIGORE, Bruno, MAURMAYR, Bianca et SINI, Alessandra (compte-rendu), *Corps hors-codes. Dialectiques multiples entre pratiques dansées et techniques corporelles*, Atelier des doctorants – Pratiques de thèses en danse, CN D, Lyon, janvier 2017, pp.63-66.

Au commencement, un castelet. Quand la main remplace tout corps

Dès les premiers instants de *Kiss&Cry* se dessine devant le spectateur une structure en castelet : une petite cloison (qui constitue dans le film projeté sur scène l'arrière-plan visible à la caméra) cache les bustes des danseurs-manipulateurs. Il s'agit ici d'un castelet où l'animation s'effectue par le dessus, dans une gestuelle technique plus proche de la marionnette à fils que de la marionnette à gaine. Le geste de manipulation s'opère en surplomb du plateau : les artistes sont penchés au-dessus du dispositif et plongent leur bras pour atteindre l'espace scénique de la table, dessaisissant d'emblée chaque main de tout rapport organique au sol par l'action de la loi de gravité ou, pour reprendre l'expression de Kleist (dont les marionnettes qu'il observe en ce début de XIXe ont, en réalité, une mobilité très éloignée de la légèreté presque évanescente des mains de *Kiss&Cry*) :

> Chaque mouvement avait son centre de gravité ; il suffisait de le diriger, de l'intérieur de la figure ; les membres, qui n'étaient que des pendules, suivaient d'eux-mêmes, sans autre intervention, de manière mécanique. […] ce mouvement était fort simple ; chaque fois que le centre de gravité se déplaçait en *ligne droite*, les membres décrivaient des *courbes* ; […] souvent, après avoir été secoué de manière purement accidentelle, l'ensemble entrait dans une sorte de mouvement rythmique qui n'était pas sans ressembler à la danse[1401].

Si la marionnette en tant qu'objet sculptural destiné à la manipulation est absente de *Kiss&Cry*, c'est bien le corps du danseur lui-même qui est marionnettisé par le geste chorégraphique à travers l'exposition de la main.

La main devient le seul élément visible à l'écran, générateur de geste chorégraphique. Métonymie autant qu'extrait de corps du danseur, elle devient, dans la solitude extrême de l'œil de la caméra, danseur autant qu'outil marionnettique de la représentation. Par une sidérante capacité à imiter le mouvement humain (doigts croisés sur l'intérieur de la paume pour figurer la marche d'un corps ayant les mains dans le dos ; index et majeur effectuant une promenade digne d'un ballet classique…), la main, au même titre que la marionnette traditionnelle, devient le seul représentant du corps et de la présence de l'artiste. Par ce processus d'imitation du corps du danseur, cet extrait de corps crée un effet de présence par ses mouvements, donnant l'illusion de la présence d'un corps entier projeté à l'écran.

[1401] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, pp.10-11.

ill. n°52, *Kiss and Cry*, Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, création 2011. Capture d'écran.

Le jeu des échelles présent dans la vidéo projetée tout au long du spectacle renforce cette idée. La main, au milieu des jouets et du bric-à-brac du théâtre d'objets, devient un être presque à l'échelle de l'environnement qui l'entoure : une gare, une plage, un arbre… Dans l'une des scènes du spectacle, la lumière se lève sur deux mains assises sur un canapé miniature. La marche et les allers-retours jusqu'au lit confèrent à la scène la tonalité d'une maison de poupées. Une main esquisse quelques sauts sur le lit, un minuscule coussin se retrouve au sol, tandis que des feuilles mortes – des pétales de fleurs – tombent au sol. Jusque dans les accessoires et le choix du type de pétales, tout semble réduit à l'échelle des mains dans cette scène. D'autres passages du spectacle semblent toutefois moins répondre à cette règle, lorsque la main grimpe sur le toit d'un train électrique ou sur le pont d'un bateau par exemple : gigantesque, alors, la main peut faire figure de monstre.

Néanmoins, dans cette recherche de minimalisme extrême fondée sur l'extraction de la main du reste du corps et la présence de petits jouets, le film en gros plan parvient régulièrement à révéler un univers aux proportions presque cohérentes. La main est dépersonnifiée en étant ainsi séparée du corps du danseur dont elle est l'une des extrémités. Elle devient corps à part entière, élément autonome dans sa chorégraphie et dans le focus qu'elle propose.

Comme le souligne Didier Plassard à travers les figures d'art au sujet de la réconciliation qui s'opère chez Oskar Schlemmer entre « l'art et la technique » (pour reprendre les termes de Walter Gropius au Bauhaus), la *Kunst* est :

> un univers […] où la nature et l'artifice prennent appui l'un sur l'autre, ou bien se prolongent l'un dans l'autre, très loin de l'inquiétante étrangeté des automates de Hoffmann, comme de celle des golems, des robots et autres homoncules[1402].

[1402] PLASSARD, Didier, « Eine schöne Kunstfigur : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, *op. cit.*, p.57.

Se créent alors « les fictions du corps modulaire »[1403] : le corps devient dès lors un ensemble de parties non nécessairement liées les unes aux autres, et dont le geste chorégraphique peut être pensé de manière indépendante et autonome. Des focus sont alors créés, permettant au danseur d'imaginer des zones mobiles isolant le geste sur une partie précise du corps. D'une unité naît ici une multitude de mondes contenue dans et sur le corps dont les sources de mouvement et les impulsions sont tout aussi nombreuses.

> C'est ce que réalisent par exemple les personnages et les silhouettes du *Cabinet figural*, en particulier dans la deuxième version de 1923 – dont le maître de jeu devait être interprété par un « démon-danseur » revêtu d'un collant noir qui n'aurait laissé voir que son visage masqué, une jambe et ses mains, comme détachés d'un corps invisible – mais aussi la *Danse des coulisses* de 1926, le *Chœur des masques* de 1929, et tant d'autres créations schlémmeriennes où le corps s'absente, en tant que continuité organique, pour laisser librement agir des membres ou des tronçons épars.[1404]

Là où le corps s'absente dans son entier, des parties souvent évincées trouvent une place pour se révéler. Avec *Kiss&Cry*, Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael créent alors des silhouettes entières à partir d'extraits de corps : d'un focus, d'un fragment, naît à cet endroit une figure chorégraphique à part entière.

Le geste dansé des mains

Olympe Jaffré pose une définition intéressante du geste dansé en effectuant la distinction avec le mouvement, s'inscrivant dans la filiation d'Hubert Godard :

> La nuance principale entre le geste et le mouvement est ici : un geste est composé d'un pré mouvement et d'un mouvement. Le geste s'accompagne donc de la notion de sens et on ne peut plus le séparer de la perception. Cette phase est fondamentale dans la danse car c'est là que le danseur va déterminer l'intensité dramatique et émotionnelle qu'il veut donner à son corps.[1405]

Chez Olympe Jaffré, le geste constitue ainsi un ensemble de mouvements, parmi lesquels se trouve le pré-mouvement tel que défini par Hubert Godard dans son texte « Le geste et sa perception »[1406] :

> Nous nommerons « pré-mouvement » cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter. […] C'est lui qui détermine l'état de tension du corps et qui définit la qualité, la couleur spécifique de chaque geste. Le pré-mouvement agit sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur dans cette position. Tout un système de muscles dits gravitaires, dont l'action échappe pour une grande part à la conscience vigile et à la volonté, est chargé d'assurer notre posture ; ce sont eux qui maintiennent notre équilibre et nous permettent de tenir debout sans avoir à y penser. […] ces muscles […] enregistrent nos changements d'état affectif et émotionnel. […]

1403 PLASSARD, Didier, « Eine schöne Kunstfigur : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, *op. cit.*
1404 *Ibid.*, p.58.
1405 JAFFRÉ, Olympe, *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*, coll. « L'Art en Bref », L'Harmattan, Paris, 2007, p.48.
1406 GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XX*e *siècle*, *op. cit.*, pp.224-229.

> Ces muscles gravitaires […] anticipent sur chacun de nos gestes : par exemple, si je veux tendre un bras devant moi, le premier muscle à entrer en action, avant même que mon bras ait bougé, sera le muscle du mollet, qui anticipe la déstabilisation que va provoquer le poids du bras vers l'avant. C'est le pré-mouvement, invisible, imperceptible pour le sujet lui-même, qui met en œuvre en même temps le niveau mécanique et le niveau affectif de son organisation.[1407]

Cet instant de stabilisation du corps, de décalage du centre de gravité pour introduire et conduire au mouvement suivant, mène à la réalisation de l'enchaînement chorégraphique souhaité.

Avec *Kiss&Cry* de Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, les mains sont les figures centrales de la représentation. Si le geste chorégraphique domine, tantôt esthétique, tantôt presque pantomimique, il semble néanmoins détaché de tout pré-mouvement. Rejoignant ici les fondements évoqués par Kleist mais aussi la définition d'Hubert Godard, le geste de la main dans *Kiss&Cry* est effectué selon le même procédé que celui de la marionnette : en surplomb. Guidé par le bras au-dessus de sa tête, le geste de la main ne nécessite pas forcément de contact gravitationnel avec le sol ou de pauses pour la reprise du souffle et le repos des muscles. Détachée en ce sens de toute contrainte propre à la constitution humaine du danseur, la main devient un danseur libre, centré sur l'essence-même du geste. Chargée en intentionnalité pure du geste, cette danse que nous pouvons nommer une *chorégraphie des mains* est alors investie en intensité dramatique, gommant toute sensation d'effort et de lutte (contre la gravité, la fatigue…) propre à l'exercice de la danse par les danseurs. Hubert Godard s'exprime en quelques mots brefs à ce sujet :

> La marionnette serait en quelque sorte porteuse d'un signe pur, tout simplement parce qu'elle n'a pas à gérer son propre poids : du fait qu'elle est suspendue par le haut du corps au lieu de reposer sur le sol, ses segments corporels obéissent à la stricte loi de la mécanique. Quelle que soit la façon dont on projette la marionnette dans l'espace, la trajectoire que décrivent ses membres autour du centre de gravité en est une parabole parfaite. Au contraire de l'homme, la marionnette n'est pas en proie à cette hésitation de l'affectivité qui crée une distance entre le centre de gravité et le centre du mouvement, imperfection cinétique générée par l'interférence des affects. C'est dans cet écart entre le centre moteur du mouvement et le centre de gravité, dans cette tension, que réside la charge expressive du geste. Le danseur de Kleist, critiquant le maniérisme de son époque, fait ainsi appel à la radicalité signifiante de la marionnette. Dans ce cas, l'expressivité est du ressort du marionnettiste, qui donne naissance aux élans du centre de gravité, la marionnette étant un interprète lisse qui ne parasite pas ces élans.[1408]

La question de la mécanique de la marionnette relevée ici par Hubert Godard est quelque peu contestable car elle en oublie l'interprète (et donc le sensible) qui la meut. Néanmoins, ce qu'il souligne à propos de l'hésitation du danseur est fascinante à bien des niveaux, comme en témoigne le célèbre exemple Gene Kelly/Fred Astaire qu'il propose. On reviendra sur cette hésitation lors de la Partie3 *Danser avec* où, dans la question de l'organisme revisité entre marionnette et danseur, il sera question de cette hésitation tout autant que de la précarité qu'induit la marionnette.

[1407] GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XX*e *siècle*, *op. cit.*, p.236.
[1408] *Ibid.*, p.237.

Si faire de la marionnette un « interprète lisse » peut dérouter du point de vue des études théâtrales sur la marionnette contemporaine (comparativement aux critiques soulevées sur la danse classique à la fin du XIXe où le danseur était caricaturé en pantin, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1 de cette partie *Danser comme*), il convient effectivement, comme le souligne Hubert Godard, de se focaliser sur cette « radicalité signifiante de la marionnette » si efficace dans le geste qui lui est transmis par le marionnettiste qu'elle en devient un geste dans sa globalité, quelle que soit sa confection et sa manière de bouger. Le geste chorégraphique résonne et fait vibrer la marionnette dans son entièreté, sans détours, arrêts ni résistances (dus à la reprise du souffle, la logique articulaire, l'impossibilité de l'envol…).

Avec *Kiss&Cry*, la marionnettisation des mains conduisant à la métonymie du danseur induit cette perte gravitaire permettant la reconquête, ou du moins la concentration), d'un geste, sinon pur, du moins détaché de ses contraintes habituelles.

La nanodanse *: transposition de quelques codes chorégraphiques à la main*

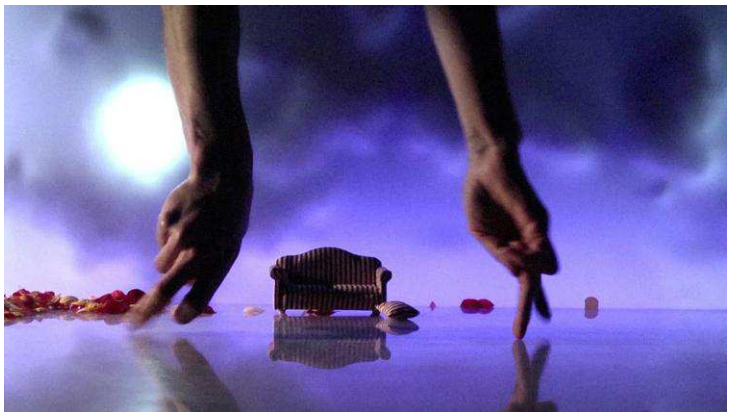
Kleist, dans *Sur le Théâtre de marionnettes*, précise à propos des marionnettes que :

> Ces poupées ont l'avantage d'être *antigravitationnelles*. Elles ne savent rien de l'inertie de la matière, propriété on ne peut plus contraire à la danse : car la force qui les soulève dans les airs est supérieure à celle qui les retient au sol. […] les poupées n'ont besoin du sol que pour le *frôler* et réanimer l'envolée de leurs membres par cet arrêt momentané ; nous-mêmes en avons besoin pour y *reposer* un instant qui n'est manifestement pas de la danse, et dont il n'y a rien d'autre à faire que de l'écarter autant qu'on peut.[1409]

Il est intéressant de noter ici que les deux mains présentes à l'écran et sur le plateau sont celles de danseurs professionnels[1410]. C'est bien, avec *Kiss&Cry*, la transposition directe des codes chorégraphiques depuis le corps du danseur jusqu'à sa main qui est effectuée.

Le terme *nanodanse* est utilisé par les concepteurs du spectacle eux-mêmes[1411] : il s'agit de reproduire le mouvement chorégraphique par le micro, cet univers miniature qui entoure la main dans le dispositif. Sans costumes, ni ornements, ni marionnettes, ni danseurs, la main (définie ici par les absences qui l'entourent), dans son extrême nudité, son essence-même – pour reprendre presque ici un terme lévinassien[1412] –, s'expose dans son entier par la *nanodanse*. Tous les rouages de la chorégraphie sont dévoilés par cette extrême nudité et l'usage du gros plan. Ronds de jambes dans le sable, promenade entre les deux mains propre au duo de danseurs, sauts, pointes... une chorégraphie classique vient contrebalancer des gestes plus quotidiens tels que la marche, la position assise, l'attente.

[1409] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, p.15.
[1410] La chorégraphie est de Michèle Anne de Mey et Grégory Grosjean, la pièce est interprétée en alternance par Michèle Anne de Mey, Grégory Grosjean, Frauke Mariën et Nora Alberdi.
[1411] GUNZIG, Thomas, *Kiss&Cry. Un spectacle de Michèle Anne de Mey, Jaco van Dormael et collectif*, *op. cit.*, p.71.
[1412] LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et Infini*, éd. Fayard, Paris, 1982, 141p.



ill. n°53, *Kiss and Cry*, Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, création 2011. © Maxresdefault.

La silhouette du danseur, absent de la scène, se déploie sous nos yeux dans son entièreté par cette transposition directe et presque sensitive du mouvement chorégraphique depuis le corps du danseur jusqu'à son extrémité la plus éloignée (lorsque son corps est tendu à son maximum) : sa main. Elle devient corps chorégraphique à part entière.

La main narrative : quand les terminaisons préhensibles font narration

Dans *Kiss&Cry*, la partie contenue à l'écran évolue sur un mode narratif, textuel et visuel, se rapprochant du conte fragmenté par le biais d'images, petits focus de vie en théâtre d'objets, soutenus par le texte de Thomas Gunzig.

Par cet effet de zoom sur un seul élément du corps se suffisant à lui-même, la main devient interprète des personnages de la fable que le spectateur se crée (mêlant images des mains et voix *off*, créant sa propre narration), prenant en charge la narration par le geste : un seul corps mouvant, un espace de béance, pour une multitude de personnages. Par le geste chorégraphique allié à l'extrême pureté de la nudité de la main, cette dernière devient un corps traversé par les champs émotionnels de la fable. La main en tant qu'outil dramaturgique est, non pas la matérialisation d'un corps déserteur, mais bien une métonymie du corps du danseur et du personnage.

La voix narrative du texte de Thomas Gunzig présente dans *Kiss&Cry* indique, à propos de Gisèle, l'un des personnages de la main :

> Et elle avait laissé venir d'autres hommes. […] La nuit elle regardait leurs mains, certaines étaient comme des fruits, d'autres comme des oiseaux morts d'autres comme des plantes grimpantes. Ça la rendait triste. Tout ce qu'elle aurait voulu c'était des mains qui n'évoqueraient rien d'autres que des mains les mêmes que dans la boîte fermée du fond de sa mémoire.[1413]

[1413] GUNZIG, Thomas, *Kiss&Cry. Un spectacle de Michèle Anne de Mey, Jaco van Dormael & collectif*, *op. cit.*, p.31.

Autant dans le processus scénique que dans le texte, la main est clairement décalée de sa structure originelle : plante, oiseau mort, personnage… La main n'est plus uniquement une réminiscence du danseur, elle devient matière première, outil marionnettique, au service de la narration. Elle est à la fois métonymie du corps entier et métaphore. Sans pour autant entrer dans un processus d'incarnation, la main, dans l'ultra disponibilité de sa nudité, projette et reçoit des fantasmes imaginaires et narratifs, et s'en trouve nommée autrement. La volonté du personnage de Gisèle semble alors être de défaire justement cette main de toute incarnation, de toute identification, pour retrouver son essence originelle. Par ces gestes de danse pure, la main, peut-être par instants, parvient alors à se détacher de la manifestation pantomimique des archétypes de personnages, à laquelle il aurait été pourtant si facile de succomber.

La main cohabite également avec des figurines de modélisme (train miniature, banc…), des jouets à la silhouette parfois anthropomorphe, souvent genrés. Artiste démiurge de la représentation autant que personnage, sans souci de cohérence corporelle ou de contraste des échelles, la main évolue dans cette coprésence entre l'objet et son corps, au même titre que, dans d'autres spectacles, les artistes marionnettistes dansent à vue du public aux côtés de leur marionnette. Les mains nues deviennent l'unique outil d'expression marionnettique et chorégraphique au sein du dispositif.

Tendre vers la danse du duo amoureux

Le mouvement de la narration dansée de ces mains est parfois traité sur le mode d'une illusion réaliste, dans une recherche de théâtralisation du mouvement du corps, comme ont pu le faire d'autres artistes à la croisée de l'objet et de la danse comme le Théâtre du Mouvement par exemple[1414]. La danse imite par instants la gestuelle du corps humain entier, « redessin[ant presque] les contours » [1415] de la main et met en relief la romance d'un couple présente dans le texte de Thomas Gunzig. Une sensualité se dégage du pas de deux de ce duo dansé manuel, où les mains sont, pour reprendre l'expression de Fabienne Darge :

> comme des corps qui dansent, s'attirent, s'effleurent, s'aimantent, se lovent l'un dans l'autre, se repoussent, se rejettent, se blessent. […] la main, cet organe souvent considéré comme avant tout fabricateur (ne parle-t-on pas d'ailleurs d'un travailleur "manuel" pour l'opposer au travailleur "intellectuel" ?) [devient] ici le siège de toute l'intelligence et la sensibilité humaines.[1416]

[1414] Voir HEGGEN, Claire et MARC, Yves, avec la complicité de PEZIN, Patrick, *Le Théâtre du Mouvement*, Domaine Théâtre, *op. cit.*

[1415] MARTINEZ, Ariane, in HEGGEN, Claire et MARC, Yves, *Le Théâtre du Mouvement*, *ibid.*, p.15.

[1416] DARGE, Fabienne, « Théâtre et Cinéma – *Kiss&Cry* de Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael », *in* DEBROUX, Bernard et BANU, Georges (dir.), *Alternatives théâtrales* n°124-125, *Élargir les frontières du théâtre*, Le Manège/Mons 2015, Bruxelles, janvier 2015, p.86.

Seule au milieu de ses souvenirs, Gisèle se remémore ses amours passées. Par glissement, il semble y avoir ici une corrélation entre la figure de la main, apparaissant comme *hors-codes*[1417] habituels, extraite du corps auquel elle appartient communément et la thématique de la pièce portée par Gisèle :

> Gisèle n'aimait pas le monde et elle savait que le monde ne l'aimait pas. Elle se disait que ça devait bien être de la faute de quelqu'un si sa jeunesse avait filé comme un lapin dans un terrier.[1418]

Par cette quasi allégorie de la solitude, on suppose du personnage de Gisèle, par la présence de cette main à la fois isolée à l'écran et comme détachée du reste de son corps, qu'il est vieillissant et solitaire, tant physiquement qu'au milieu de ses souvenirs et de ses rêves.

Surface d'un corps épuré, la main semble se situer davantage du côté de l'être-en-mouvement plutôt que de l'*ex-prime* (à entendre ici presque au sens étymologique du terme, où le geste servirait à presser et révéler l'intériorité du danseur). Dans sa neutralité la plus primitive et son isolement, la main se dessaisit paradoxalement de toute réduction narrative que pourrait transposer le texte, pour devenir un geste pur, ouvert aux projections mentales, et libre de surprendre. Le geste s'impulse par la rencontre des deux mains, ouvrant le champ des possibles aux rendus inattendus, s'évadant alors peut-être du risque purement mimique.

*

Dans l'extrait intitulé *Les Feuilles mortes*, sur la chanson de Jacques Prévert interprétée par Yves Montand, un duo tendre de deux mains propose un pas de deux. Alors que la chanson passe à une adresse à la deuxième personne (« Tu vois, je n'ai pas oublié la chanson que tu me chantais »), les deux bras sont croisés à l'image, déjà entremêlés, une main comme assise sur le canapé, l'autre inclinée en diagonale (tendue au maximum sur ses « pointes », son index et son majeur) vers la première, la caressant du pouce comme pour l'inviter à la danse. Le pas de deux commence sur le refrain si connu de cette chanson (« C'est une chanson qui nous ressemble ») : la main inclinée se redresse à peine puis s'abandonne à la chute au centre de l'image et, au moment de tomber, se ressaisit. Le majeur passe devant tandis que l'index se plie, et le majeur effectue comme un rond de jambe allant de cour à jardin, non pas sur place comme on peut le trouver en

---

[1417] Expression empruntée à l'Atelier des doctorants en danse, Service Recherches et Répertoire, CND. CASALE, Camille, LIGORE, Bruno, MAURMAYR, Bianca et SINI, Alessandra (compte-rendu), *Corps hors-codes. Dialectiques multiples entre pratiques dansées et techniques corporelles*, *op. cit.*, p.6. Leur définition du *hors-codes* est la suivante : « ce nous voulions identifier était la pluralité d'approches avec lesquelles on peut toucher au corps et la démultiplication des formulations relatives et à la construction d'un code, et à une transgression de celui-ci. Cette optique permet de sortir de l'impasse de la dichotomie, et de remplacer le binôme clos de "code/hors-code" avec une constellation de possibles : comme il n'existe pas un code absolu auquel se référer de manière conforme, ainsi les hors-codes se démultiplient au gré des éléments ou des qualités contre lesquels l'individu – ou, dans notre cas, l'artiste – décide de s'opposer ».

[1418] GUNZIG, Thomas, *Kiss&Cry. Un spectacle de Michèle Anne de Mey, Jaco van Dormael & collectif*, *op. cit.*, p.19.

danse classique (où une jambe reste fixe) mais entraînant l'ensemble de la main avec lui. La courbe du rond de jambe fait glisser avec elle toute la main : la main entière devient le rond de jambe et s'abandonne au geste chorégraphique. Ce geste, poussé à ce point, est possible pour la main qui danse car, comme la marionnette, celle-ci est animée du dessus, détachée de toute contrainte gravitationnelle. Le majeur alors se plie pour faire tourner la main et, comme appuyée sur son genou droit (ici, le majeur), l'index glisse dans un deuxième rond de jambe, cette fois-ci de jardin à cour. La main pivote de nouveau vers cour et se redresse comme pour marcher. Ces figures sont réalisées très vite, suivant plutôt la mélodie du piano que le rythme de la musique.

Alors que la suite de la phrase est prononcée dans la chanson (« qui nous ressemble »), la deuxième main entre elle aussi dans la danse. Elle prend le rythme de la main de droite avec quelques pas vers cour puis, ensemble, reprennent une fois la phrase chorégraphique des ronds de jambes.

Elles effectuent ensemble quelques pas vers cour puis, alors que la main de droite continue de marcher, celle de gauche reprend la phrase chorégraphique. La droite continue de marcher vers cour, presque dos à la caméra, puis effectue une pirouette[1419] en-dedans[1420] en arabesque[1421] sur un pied (le majeur), index tendu à angle droit, pour se remettre dans la direction de la main gauche restée au centre du plateau à répéter la phrase. Les deux mains font quelques pas vers le centre et se retrouvent côte à côte. La main de gauche s'incline légèrement vers jardin « jambes tendues » tandis que celle de droite décolle du sol et la caresse du majeur[1422].

La main de gauche déplie son index qui vient s'accrocher dans le majeur de la main de droite, faisant pivoter le duo : la main de gauche se retrouve paume ouverte et doigts écartés face à la caméra et la main de droite, également ouverte dans la même position, la caresse, d'abord avec le

---

[1419] « Pirouette ou pirouetter. Tour complet du corps en appui sur une seule jambe. […] Utilisée par tous les chorégraphes avec des valeurs esthétiques différentes, la pirouette est un des pas fondamentaux de la danse classique. » LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*, p.625, [en ligne]. In *Site Gallica*, France, [consulté le 19 décembre 2018]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f747.image également consultable à la p.625, version papier.

[1420] « Il existe une grande variété de pirouettes dénommées d'après la position de la jambe libre : à la seconde, en attitude, en arabesque, enveloppée, sur le cou-de-pied, grande, qui s'exécutent en dehors ou en dedans. Les pirouettes exécutées à partir d'une des cinq positions sont dites en dehors ou en dedans lorsqu'elles tournent respectivement du côté de la jambe libre ou de la jambe d'appui. », *idem*.

[1421] « Arabesque : pose en appui sur une jambe, le corps droit, pendant que l'autre, tenue en arrière, est levée à la hauteur. », *ibid.* p.522.

[1422] On remarque également ce type de procédés dans la marionnette à gaine, notamment en France. Si la gaine chinoise privilégiera le détail et l'extrême précision (pensons à *Tea House* de Yeung Faï présenté au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières en 2013 où la marionnette sert du thé avec une minuscule théière dans laquelle il y a vraiment de l'eau), la gaine française sera plus imprécise quoique très efficace. Il n'est pas rare de voir une marionnette s'avancer en sautillant puis, pour voir à l'intérieur d'un trou par exemple, se soulever et léviter pour regarder au-dessus : l'emplacement biologique où devraient se situer ses pieds disparaît alors dans la convention, de même que l'action de la gravité ne semble plus avoir lieu d'être. La marionnette s'envole et cela paraît tout à fait normal.

dos de la main remontant jusqu'à l'avant-bras, puis avec le plat de la main. Dans la redescente, les deux mains s'enlacent en croisant les doigts. Dans une rotation synchrone des deux poignets sur un tour complet vers cour, les deux mains s'ouvrent et se referment l'une sur l'autre. Une fois groupée, elles font un deuxième tour complet vers jardin, puis un troisième tour vers cour mains ouvertes jointes au niveau des poignets. Elles se referment l'une sur l'autre, font un demi-tour pour être face à la caméra et s'ouvrent de nouveau en reprenant le mouvement de caresse vertical décrit plus haut, avec pour variante que c'est la main de gauche qui bouge. La main de gauche redescend sur le sol et commence à quitter alors la scène vers jardin en marchant. La main de droite la rattrape, elles glissent toutes les deux vers le canapé, puis la main de droite sort en marchant à cour, la main de gauche sort à jardin en entraînant le canapé avec elle sur les paroles « Mais la vie sépare ceux qui s'aiment tout doucement sans faire de bruit ».

*

Dans cette ronde amoureuse où les mains sont entremêlées, la main quitte son mimétisme anthropomorphique (index et majeur pointés vers le sol pour figurer les jambes, les autres doigts croisés sur la paume, créant une silhouette humaine), pour écarter de nouveau les doigts et déployer la paume de la main révélée à la caméra. Le spectateur perd de vue la silhouette du personnage sur laquelle il s'appuyait jusqu'alors, et renoue avec le danseur caché derrière ce castelet-vidéo. On voit de nouveau deux mains de danseurs qui s'enlacent et se caressent, un extrait de corps non plus personnage mais danse et danseur à la fois. En tant que spectateur, on se concentre désormais davantage sur le geste chorégraphique en soit, détaché de la gravité (comme le proposait Kleist) et ce qu'il raconte (une parade amoureuse, douce et charnelle), et non plus sur le mimétisme « bien fait » de la main qui marche.

La force émotionnelle du geste, marqueur visuel de la mémoire

Porté par la chanson *Les Feuilles Mortes* interprétée par Yves Montand[1423], ce processus empathique propre à la marionnette (l'attachement du public à l'objet dont on sait qu'il sera dépossédé de sa vie à la fin de la représentation), permet d'évoquer l'urgence et l'angoisse de la question de la mémoire et la perte du souvenir.

Cette narration métonymique portée par cet extrait de corps du danseur, par sa force émotionnelle et son efficacité autant chorégraphique que dramaturgique, permet d'envisager les mains comme le deuxième visage du corps, un moyen de communication expressif sans égal. Les mains deviennent le lieu de la mémoire conservée, où la chorégraphie permet par instants comme

[1423] MONTAND, Yves, *Les feuilles mortes*, texte Jacques Prévert, in CARNÉ, Marcel (réalisation), *Les portes de la nuit*, 1946.

une résurgence, la figuration de petits instants de nous-mêmes. *Kiss&Cry* est comme un jeu de piste intérieur où une femme ouvre sa mémoire d'où sortent les petites figurines anthropomorphes. Un théâtre de l'intime se joue sur la maquette miniature de la table présente sur la scène de théâtre. On assiste à la personnification de la mémoire envisagée comme un trou béant qui ronge progressivement le personnage. Ainsi, la main constitue l'unique survivance de l'entièreté du corps : le toucher demeure comme seule sensation du souvenir encore non délitée.

Le dispositif véhicule alors une fragmentation de la narration et de l'espace autant que de la mémoire, mettant en relief le décousu et l'imprécis des souvenirs. Entre la fragilité de la mémoire et son effritement, les mystères d'un temps perdu que l'on ne retrouve que par éclats, le gouffre béant de l'oubli s'installe.

La chorégraphie alors prend en charge cette saccade de l'esprit par un décousu volontaire et précis du mouvement, rendu possible par le prisme du geste marionnettique. Les mains s'envolent par le haut pour revenir sur les côtés, ou déplacent les accessoires pour aller d'un paysage à un autre sans souci de liaison autre que le mouvement chorégraphique, à vue de la caméra, mettant en scène un univers parcellaire, tantôt clairement identifié, tantôt dans l'évanescent de l'insaisissable.

Plongée dans le nanomonde

Dans *Kiss&Cry*, au-delà des deux mains figurant les personnages principaux de la pièce, est présente une multitude d'objets constitués de jouets, de miniatures ou de matériaux divers, plaçant dès lors le spectacle du côté du théâtre d'objets[1424]. Canapés, sable, train, figurines anthropomorphes de maquettes, fenêtres… À l'échelle des deux mains se déploie un microcosme que la compagnie nomme *nanomonde*, espace dans lequel la chorégraphie prend part.

Visuellement donc, *Kiss&Cry* s'inscrit dans le registre des arts de la marionnette par la façon de créer un théâtre à la table (sur lequel marionnettiste et spectateurs se penchent) fait d'objets chinés, de récupération, parfois brièvement améliorés, souvent conservés dans leur forme brute, proposant dès lors un paysage à l'échelle cohérent, aux références esthétiques souvent éclatées cependant. Comme le souligne Jean-Luc Mattéoli, à propos de sa définition de « l'objet pauvre » :

> On peut rappeler que, selon la théorie et la pratique brechtiennes, c'est par les objets "usés", entre autres éléments du spectacle (avec lesquels ils sont toujours mis en relation dialectique), que le spectateur est amené à historiciser les situations et les rapports qu'entretiennent sur la scène les protagonistes, à l'opposé

[1424] On pense au théâtre d'objets aux œuvres du Théâtre de Cuisine, de la Compagnie Gare Centrale, ou bien au Bob Théâtre par exemple.

> de tout idéalisme. L'historicisation, prise de distance provoquée par l'étrangéisation de la perception, fait place à l'engourdissement "hypnotique" provoqué par l'identification et l'illusion. Grâce à l'objet tangible, « celui qu'on goûte et contrôle avec les sens »[1425], le spectateur historicise donc ce qu'il voit sur scène, prend conscience des transformations qu'entraînent le passage du temps et les facteurs socioéconomiques. Le monde, du fait de la nature et des hommes, est ainsi pris dans un mouvement de transformation continue ; en historiciser la représentation, c'est l'arracher aux "vérités éternelles", l'insérer dans le contexte d'un temps et d'une époque. Rien de ce qui y paraît installé n'y est alors plus "naturel" et encore moins, donc, définitif. […] c'est dans [la] pratique et [la] théorie théâtrales [de Brecht] que trouvent à s'éclairer, pour la première fois, des thèmes sur lesquels [l'auteur sera] amené à revenir et notamment celui de la mise en scène du passage du temps par l'entremise d'objets d'occasion.[1426]

La présence d'objets connus (train électrique, sable, gare…) issus de jouets, de figurines ou de miniatures, crée un référent solide au spectateur. Il identifie et reconnaît ce qu'il voit et, instinctivement, s'y accroche. Ces objets permettent rapidement l'acceptation du duo des deux mains comme personnages principaux sur lesquels notre attention se focalise, oubliant, finalement assez vite, le reste des objets. Les deux mains sont à la fois celles de celui qui joue (le manipulateur, l'enfant, potentiellement le spectateur lui-même qui peut-être un jour a fait "marcher ses mains" sur le plan de travail de sa cuisine dans la farine) ; les danseurs principaux (les gestes quittent rapidement l'imitation quotidienne du mouvement (marcher, s'asseoir, attendre…) pour entrer dans un discours gestuel chorégraphique facilement identifiable) ; et les personnages (le spectateur leur confère un sens biologique, un alignement corporel, figurant des jambes au niveau de l'index et du majeur, une tête vers le poignet… créant alors une direction autant qu'un sens au mouvement, un ordonnancement dans le regard autant qu'une histoire à suivre, la perception de cette figure, et, du coup, la compréhension puis l'admission de sa logique.).

Les objets entourant ces mains participent, au même titre que la musique ainsi que le texte de Thomas Gunzig, à créer un environnement pour ces mains, un monde cohérent où elles pourraient potentiellement exister. Les objets ont rôle ici de convention : comme dans le théâtre de marionnettes, le spectateur accepte, en toute conscience, les codes qui lui sont proposés. Il admet qu'une éponge peut parler, que l'argile peut danser, que le pantin de bois soit vivant. L'objet propose la convention, la situe et la canalise, et amène le spectateur à son acceptation. C'est par la présence de ces objets, et la construction de ce *nanomonde*, que le spectateur ne voit plus seulement deux individus qui s'amusent à faire bouger leurs doigts, mais se reconstruit un univers. Le spectateur recompose et est à cet endroit activé autrement. Ce qui était d'abord étrange (un spectacle mi-dansé mi-narré avec des mains filmées en gros plan alors même que la

---

[1425] BRECHT Bertolt, « Sur l'architecture scénique et la musique » (1929-1952), *Écrits sur le théâtre*, I, trad. de l'allemand par J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdheuil, éd. L'Arche, Paris, 1972, p.440. Cité in MATTÉOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, chap.2 « L'objet et la scène », *op. cit.*, p.43.
[1426] *Ibid.*, pp.43-44.

mise en scène revendique la visibilité du dispositif technique) glisse vers l'illusion, cet « engourdissement "hypnotique" »[1427] évoqué par Jean-Luc Mattéoli.

Deux spécificités principales placent cependant *Kiss&Cry* en marge de la référence au théâtre d'objets. Il s'agit à l'évidence de l'omniprésence des mains comme danseurs et personnages principaux d'une part, ce référent vivant sur lequel le spectateur s'accroche et au-travers duquel il crée et projette une narration fantasmée. La deuxième spécificité est celle de l'inclusion de la caméra vidéo dans le temps du direct de la représentation : témoin autant que voyeuse, la caméra vole à la dérobée l'intimité de ce *nanomonde* et dévoile au spectateur son histoire.

L'objet possède plusieurs statuts venant entrer en résonnance avec la chorégraphie des mains. Si l'on se focalise sur l'extrait – le plus connu sans doute – ayant en fond sonore la chanson *Les Feuilles mortes* d'Yves Montand, on identifie essentiellement trois statuts aux objets, modifiant le sens des chorégraphies des mains (dans leurs trajectoires autant que dans le champ des interprétations possibles).

L'objet a d'abord pour premier statut celui de décor, conférant un cadre, un arrière-plan, voire des supports nécessaires à la chorégraphie. On trouve une maison de poupées, un quai de gare, une plage ou encore une chambre par exemple.

*

Dans cet extrait des *Feuilles mortes*, au début alors que la lumière se fait progressivement sur la vidéo projetée en fond de scène (comme si le soleil se levait), les deux mains au centre sont comme assises sur un canapé, alors qu'un lit est à jardin. Immédiatement, la similarité des matériaux et des tissus entre le canapé et le lit de maison de poupées évoque la cohérence décorative d'une chambre par exemple. Les deux mains sont posées sur le canapé, paumes contre l'assise, indexes et majeurs au sol (évoquant les jambes en posture assise). Le poignet de chaque main remonte le long du dossier du canapé, et le bras à la verticale se perd dans le plafond. À cet instant, souligné par les paroles d'Yves Montand sur les relations amoureuses, le canapé aide à proposer l'idée que ces deux mains pourraient être un couple qui converse, se regarde, au lever du jour. La main la plus à jardin fait mine de se lever (se dressant sur son index et son majeur) et effectue quelques pas de profil à jardin. Pouce, annulaire et auriculaire sont repliés, groupés à l'intérieur de la paume de la main : de profil, la silhouette d'un personnage marchant les bras dans le dos, se dessine. Cette main tourne le dos à la main droite restée assise.

[1427] MATTÉOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, chap.2 « L'objet et la scène », *op. cit.*, p.43.

Alors que la main à jardin fait demi-tour pour retourner vers la main assise, cette dernière se lève à son tour. Les deux "pas de doigts" qu'effectue la main gauche pour se rapprocher de la droite sont plus larges, un peu gauche, comme par timidité. L'autre main se tient très droite devant le canapé sur son indexe et son majeur serrés, les autres doigts repliés également, presque comme sur pointes. D'un quart de tour, la main droite fait face à la gauche : les dessus des mains se touchent, comme front contre front, dans un tête-à-tête sensuel. La main gauche fait deux pas à reculons puis se tourne, et la main droite lui emboîte le pas. Elles marchent vers le lit à jardin. La main gauche saute sur le lit et rebondit, tandis que la droite allonge ses "jambes" (index et majeur), penchant le haut de la main en arrière et monte sur le lit rejoindre la deuxième main. Les doigts des deux mains s'enlacent et se caressent dans une parade amoureuse allant du lit au sol. Puis les deux mains s'enlacent de nouveau, les doigts s'entremêlent et, dans un mouvement de rotation, décollent du lit pour ne former qu'une unité dans les airs. À ce niveau, le canapé et le lit ont eu des fonctions quotidiennes, mettant en relief des rapports amoureux. Toutefois le lit, symbole de la relation charnelle, est à la fois le lieu du jeu (sauter sur le lit) et le lieu de l'envol des deux mains dans l'extase amoureux, quittant alors la *mimesis* du vivant et la division en deux personnages pour ne former qu'une poignée de mains qui tournoie dans les airs.

À la fin de ce passage, alors que le spectateur comprend que les deux personnages figurés par les mains se sont séparés et que les paroles d'Yves Montand indiquent que « la mer efface sur le sable les pas des amants désunis »[1428], une main presque hors-champ fait glisser une planche carrée sur laquelle il y a du sable. Une main descend du plafond (comme elle y était montée au début de l'extrait en fusionnant avec l'autre main, donnant là une continuité visuelle et narrative à ce motif chorégraphique non-vraisemblable pour un danseur mais possible avec ce dispositif centré sur la main), index et majeur tendus, les autres doigts repliés dans le dos, et vient se poser au centre de la scène, un doigt d'abord, puis l'autre, comme sur la pointe des pieds. Dans ce solo, elle commence à marcher nonchalamment en direction du public, tourne vers jardin, puis revient vers le centre avant de glisser lentement à plat au sol paume contre le sable, doigts écartés. De l'eau arrive progressivement, mouillant le sable. Dans un mouvement glissé de jardin à cour et inversement, reculant vers le fond de l'image, la main efface les traces au sol avant de s'envoler en ondulant légèrement, comme une ombre. Le sable matérialise le lieu de l'action, la plage où le personnage erre seul. Il est également le lieu de marquage du geste chorégraphique conservant, pour un temps néanmoins éphémère, sa trace alors que celui-ci a déjà disparu. Il marque enfin, du côté de la narration, la trace d'un amour achevé que le temps efface, aussi, progressivement.

*

[1428] MONTAND, Yves, *Les feuilles mortes*, *op. cit.*

Le deuxième statut des objets est celui du détournement. Pour créer un effet –climatique, visuel, environnemental – et accroître sa poésie et son sens, un objet va en remplacer un autre. Ce remplacement crée à la fois de la cohérence visuelle en termes de proportions entre les mains et les autres objets, préservant l'environnement à l'échelle du *nanomonde* pour la caméra ; et il crée une certaine forme de poésie, venant conférer à l'objet et au phénomène climatique qu'il manifeste une double, triple dimension métaphorique. Dans l'extrait *Les Feuilles mortes* présent dans *Kiss&Cry*, deux exemples sont essentiels : celui des feuilles d'automne qui tombent sur le couple de mains qui danse, et celui des vagues de la mer lors des scènes sur la plage.

Faisant suite au passage débutant cette séquence des *Feuilles mortes* tel qu'il a été décrit précédemment (lorsque le couple de mains est dans la chambre et commence à danser), alors que la première main saute sur le lit et que la deuxième commence à la rejoindre, des feuilles mortes aux couleurs automnales (rouges, oranges, rosées) tombent du ciel et parsèment l'image présentée à l'écran. Leur arrivée se superpose avec les paroles de Jacques Prévert :

> Les feuilles mortes se ramassent à la pelle. Tu vois, je n'ai pas oublié. Les feuilles mortes se ramassent à la pelle, les souvenirs et les regrets aussi.[1429]

En y regardant de plus près, ces feuilles mortes d'automne sont une illusion. Trop petites pour être des feuilles d'arbre, elles ont d'abord été remplacées par souci de cohérence avec les deux mains. Vraisemblablement des pétales de rose ou des morceaux de papier de soie imitant les pétales de fleurs, ces « feuilles mortes » viennent soutenir les paroles de la chanson de Jacques Prévert et parsèment, alors que les deux mains commencent à danser, le petit plateau filmé. Par ailleurs, au-delà d'un jeu sur les échelles et d'un souci de proportions, la présence de pétales de roses, qui jonchent le plateau et sont semés sur les amants en train de danser, vient filer la métaphore du sentiment amoureux grandissant, à l'exercice dans les paroles chantées par Yves Montand et dans la chorégraphie de plus en plus entremêlée des deux mains.

*

Au milieu de la chanson *Les Feuilles mortes* se trouve le premier passage sur la plage (que l'on retrouve à la fin de cet extrait, tel qu'il a été décrit précédemment avec le solo de la main effaçant les traces dans le sable). Tandis que les paroles entonnent « Et la mer efface sur le sable les pas des amants désunis »[1430], une planche carrée avec du sable est glissée devant la caméra. En avant-scène, les vagues de la mer remuent et s'échouent sur la plage. En réalité, il n'y a pas d'eau à ce moment du spectacle (contrairement à la scène de fin se déroulant aussi sur la plage sur les

[1429] MONTAND, Yves, *Les feuilles mortes*, *op. cit.*
[1430] *Idem.*

mêmes paroles de la chanson). Lors de ce premier passage sur la plage, de jardin à cour est tendu en longueur ce qui ressemble à un morceau de plastique, agité par un manipulateur ou soulevé par l'effet d'un ventilateur. La texture de ce plastique soufflé ou agité, transparente et trouble à la fois, et le rythme régulier qui la parcourt créent l'effet du ressac régulier des vagues et son écume, troublés par le cadrage de la caméra comme trop près pour être saisi avec netteté au premier plan.

Suivant le mouvement des vagues, les dessins dans le sable (« les pas des amants désunis » selon la formule de Jacques Prévert chantée par Yves Montand) deviennent un prétexte au plaisir jubilatoire et nostalgique de la danse. La main arrive d'abord à cour et marche quelques pas dans le sable avant de débuter un mouvement dansé-glissé. Ce mouvement ressemble à un croisé arrière[1431] tel qu'on le trouve dans le patinage artistique par exemple[1432] (faire passer un pied derrière l'autre pour gagner de la vitesse). Il est également ponctué de moments glissés où le doigt dessine simplement des courbes dans le sable, sans interrompre le mouvement.

Une première main danse ainsi puis sort en marchant à cour. La deuxième, qui attendait sur le côté à jardin, entre à son tour sur la piste carrée de sable. Au premier regard, la chorégraphie est similaire. En réalité, cette deuxième main se concentre presque exclusivement sur un seul doigt pour glisser et faire des ronds dans le sable, comme patinant en arrière, une jambe levée. Ce dernier geste est possible par l'absence de gravité : la main, tenue en surplomb par le reste du corps, peut glisser dans le sable sur un doigt sans prendre d'élan ou sans avoir besoin de s'appuyer pour relancer le mouvement. Elle ressort ensuite en marchant à jardin, manifestant la séparation des deux amants, chacun d'un côté.

*

Le mouvement incessant du plastique matérialisant le flux et le reflux de la mer vient nourrir la dynamique du geste chorégraphique des deux mains, soutenue par la chanson tout en rondeurs des *Feuilles mortes*. Le mouvement qui semble englober l'ensemble de la séquence est fluide et rond, dans les boucles ininterrompues de la mer.

[1431] À notre connaissance, il n'existe pas de dictionnaire du patinage artistique à ce jour. Voir AUTEUR INCONNU, « Lexique technique du patinage artistique », [en ligne]. In *Site 20minutes*, France, mis à jour le 14 avril 2006, [consulté le 19 décembre 2018]. Disponible sur : https://www.20minutes.fr/sport/3073-20060130-sport-lexique-technique-du-patinage-artistique

[1432] Le journal *Le Monde* relève d'ailleurs que l'expression « kiss and cry » serait utilisé dans la langue courante du patinage pour désigner « des embrassades en cas de victoire et des pleurs en cas de défaite. » Selon le quotidien, cette expression synthétisant ces moments forts en émotion pour les patineurs à la sortie de la glace avant l'attribution des notes par les jurys aurait été utilisée pour la première fois par la finlandaise Jane Erkko, faisant partie du comité d'organisation des championnats du monde de 1983 à Helsinki. Cette étude sur le spectacle Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael ne peut néanmoins attester que le titre de la pièce vient de cette expression. BOUCHEZ, Yann et PÉCOUT, Adrien, « Dictionnaire subjectif du patinage artistique », [en ligne]. In *Site LeMonde*, France, publié le 9 février 2014, [consulté le 19 décembre 2018]. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/jeux-olympiques/article/2014/02/09/dictionnaire-subjectif-du-patinage-artistique_4359078_1616891.html

Enfin, le dernier statut de l'objet est celui qui vient peut-être servir le plus le geste chorégraphique. Il permet à la main de sortir de la narration propre à l'imitation, mais aussi de la narration chorégraphique telle qu'on la retrouve davantage dans le ballet classique et dans lesquelles le spectateur porté par la voix narrative et la musique, a tendance à l'enfermer. L'objet est utilisé ici pour créer une danse détachée de la narration, entraînant dans sa ronde tout sur son passage (canapés, traces dans le sable, le toit du train comme support de danse sans souci de vraisemblance par rapport aux proportions réalistes…), et les figurines de maquette anthropomorphes qui replacent les mains et leur chorégraphie dans leur étrangeté par rapport à cet environnement du *nanomonde*.

À titre d'exemple, je me penche sur deux derniers passages de la séquence des *Feuilles mortes*, succédant à ceux explorés précédemment. Le premier passage succède celui de la « chambre » qui s'est terminée sur les paroles « et les regrets aussi » alors que les deux mains sautent sur le lit. Une légère brise déplace les feuilles mortes au sol sur les paroles « Et le vent du nord les emporte » qui avaient fait s'envoler les deux mains dans une rotation entrelacée. Elles se séparent, l'une saisit le lit, l'autre le canapé, les bras se croisent et font tournoyer le mobilier dans l'espace, en rythme sur la chanson. La fin de la phrase « dans la nuit froide de l'oubli » fait baisser la lumière de l'image.

Le lit et la main qui le porte sortent, le canapé reste au centre dans le noir, une main assise dessus. L'autre main entre de nouveau par cour en « marchant » et vient chercher l'autre dans la pénombre sur les paroles « Tu vois, je n'ai pas oublié la chanson que tu me chantais. » Un peu plus loin, alors qu'Yves Montand chante « Mais la vie sépare ceux qui s'aiment tout doucement sans faire de bruit », une main part en marchant, de profil par rapport à la caméra, vers cour. L'autre tire le canapé vers jardin tout en restant « assise » dessus (l'action des pouce, auriculaire et annulaire bougent le canapé de derrière (comme une machinerie marionnettique) tandis que l'index et le majeur apparaissent sur l'assise.

Le deuxième passage, après celui du canapé, met en vidéo deux fauteuil. L'écran est vide quelques instants, puis, descendant du plafond, chaque main tenant et étant assise sur un petit fauteuil (du même tissu que le canapé et le lit) vient se placer au centre, parallèle. Le mobilier, s'il n'est présent à l'écran que quelques secondes à peine, sert à cet endroit à montrer la division dans ce duo chorégraphique et narratif, passant du canapé unifié au centre de la scène à deux fauteuils installés en miroir. Chaque main tenant son fauteuil glisse soit à jardin soit à cour et sort du cadrage vidéo. Les fauteuils réapparaissent une deuxième fois à la fin de l'extrait, avant le solo final dans le sable. Descendues du plafond, les deux mains se « tournent le dos », chacune assise sur son fauteuil et

glissent vers jardin ou cour pour sortir de l'écran sur « mais la vie sépare ceux qui s'aiment tout doucement sans faire de bruit ».

Un film en construction

Par ailleurs, *Kiss&Cry* est aussi le chemin d'un film en construction. Dans le temps du direct de la représentation, sans enregistrement préalable, le film qui se déploie sur grand écran sous les yeux du spectateur s'élabore dans le temps du réel de la salle. Le temps de la fiction, celui de la table sur scène, bat au même rythme que le temps cinématographique et celui de la construction de la fiction. Temps du direct au théâtre et temps du montage au cinéma s'en trouvent ainsi complètement mêlés. Dans ce processus, le public est face à deux dimensions artistiques simultanées : la scène, espace de la conception à échelle réelle avec l'ensemble du bric-à-brac nécessaire à l'équipe (caméras, fausse neige, lumières, eau…) ; et l'écran où sont projetées les images. Acteurs autant que créateurs, regardés autant que regardeurs, les artistes de *Kiss&Cry* oscillent en permanence d'un niveau à l'autre[1433].

Il ne s'agit plus ici de faire un cinéma au service de la danse, ou inversement une danse au service du cinéma – comme le furent à dire vrai, pendant de nombreuses décennies, les films de danse – mais de réaliser une construction hybride, à la croisée des pratiques, dans une relation d'interdépendance des arts. Le spectateur assiste ici d'une certaine façon au *making-of* : sur scène est rendu visible le processus de création du film, au sein duquel les artistes sont en train de créer et d'expérimenter. Néanmoins, la place réelle laissée à cette phase d'expérimentation dans le processus est à interroger : si la création est rythmée par une certaine cadence, calée au fil de multiples expériences lors des répétitions en laboratoire, une part d'aléatoire et d'improvisation due au processus en direct demeure. Comme le souligne Michèle Anne de Mey : « À chaque fois, c'est une nouvelle musique, un autre rythme, un sens inédit »[1434]. Filmer l'infiniment petit semble être de mener une recherche pour déjouer le réalisme par le télescopage des échelles à l'écran, en utilisant la vidéo et la danse comme moyens d'un nouveau langage cinématographico-visuel spontané et éphémère.

[1433] On trouve des procédés similaires dans le théâtre de marionnettes où deux dimensions se confrontent (miniatures au plateau et manipulateurs « géants », et écran filmé presque à l'échelle). Pensons par exemple à *Kamp* de Hotel Modern, créé en 2005.

[1434] BOISSEAU, Rosita, « Spectacle : « Kiss&Cry », une chorégraphie à quatre mains. La Belge Michèle Anne de Mey et son compagnon, le réalisateur Jaco van Dormael, font escale à La Scala, à Paris. », [en ligne]. In *Site Le Monde*, France, 2018, [consulté le 20 décembre 2018]. Disponible le : https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/12/20/kiss-cry-choregraphie-a-quatre-mains_5400098_3246.html?fbclid=IwAR3w0WAkASHchHHgsHu1og6cc2mlSm4yMZAr8FzCEx06LAQckqp7b1-9m9g

La nanodanse *: un autre réel cinématographique*

Si je distingue le pôle de la réception de celui de la production, la danse miniature – appelée *nanodanse* – semble alors pouvoir être envisagée comme socle d'un nouveau réel cinématographique. Dans une chorégraphie sensuelle (dont l'effet romancé – on l'a vu – est souligné notamment par la chanson d'Yves Montand ainsi que par le texte narratif), un paradoxe, pourtant, s'opère : la caméra donne le sentiment d'exhiber la création et sa conception dans les moindres détails, se situant au plus proche d'une action qui ne lui échappe pas (y compris les déplacements et changements de décors). Pourtant rien ne semble tout à fait dévoilé dans *Kiss&Cry*.

Tout semble manifestement construit sur un mode suggestif : le texte de Thomas Gunzig est très court, poétique et énigmatique[1435], laissant des questions en suspens dans l'écho infini de la mémoire qui se délite, et n'apportant pas de réponses ; les gestes, parfois pantomimiques, parfois plus abstraits, ne font que suggérer une intentionnalité, une direction, un sentiment. La main, par un processus de mise en abime, devient, pour reprendre l'expression du marionnettiste François Lazaro, « un écran de projet »[1436], lui-même au centre de la projection vidéo sur le plateau. Les sentiments, les fantasmes autant que les émotions que nous croyons deviner ne sont en réalité qu'à peine suggérés : c'est notre esprit de spectateur qui effectue la synthèse.

Par ce processus *in vivo*, en construction et en perpétuelle remise en mouvement, *Kiss&Cry* déroule le terrain de création présent dans les esprits de chaque artiste sur scène autour de la table. Ces paysages parfois oniriques peuvent alors être ainsi envisagés comme l'exposition de leurs espaces mentaux. Par la place accordée à l'improvisation et à la spontanéité, autant que par celle, fondatrice, faite par la construction en direct sur la table, augmentée par l'écran, le spectateur a accès au processus créatif en train de se faire et plonge au centre-même de ses rouages. En faisant le choix d'un minimalisme théâtral autant que cinématographique l'un des principes fondateurs du spectacle, Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael situent la *nanodanse* comme un nouveau moyen d'expression où l'acteur, le marionnettiste et le danseur se retirent, laissant le champ libre à un focus sur un certain minimalisme scénique mis en valeur par le cadrage de la caméra.

[1435] GUNZIG, Thomas, *Kiss&Cry. Un spectacle de Michèle Anne de Mey, Jaco van Dormael & collectif*, coll. « Traverses », éd. Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2012, pp.15-69.

[1436] LAZARO, François, *Masterclass*, lors des journées organisées par FERGOMBÉ, Amos et POSTEL, Julie, *Temps fort autour de l'œuvre de François Lazaro. Territoires clastiques, pour en finir avec la marionnette*, Laboratoire Textes et Cultures, Praxis et Esthétique des Arts, Université d'Artois, Arras, 7-8 mars 2016.

Une illusion poétique : l'insolite équation du visible

Cette équation insolite du visible est proposée par Régis Debray selon laquelle le visible serait réel donc considéré comme vrai. Il dénonce ici ce processus simpliste de la manière suivante :

> Une photo sera plus « crédible » qu'une figure, et une bande-vidéo qu'un bon discours. […] devant la console de visualisation, on se tait. Visualiser, c'est expliquer. En langue courante, « je vois » est remplacé par « je comprends ». […] En régime visuel ou vidéocratie, je peux ignorer les discours de vérité et de salut, contester les universaux et les idéaux mais non la valeur des images.[1437]

Avec *Kiss&Cry*, le processus d'illusion poétique proposé par Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael entend finalement, par cette plongée dans le *nanomonde*, déjouer une certaine forme de réalisme par l'usage de la caméra, le bouleversement des décors et des images par la main à vue du public. Le moyen de médiation qu'est la main déjoue finalement, par son intrusion au milieu des jouets et des matériaux organiques, une certaine idée du réalisme présente autant au théâtre qu'au cinéma. L'équation du réalisme devient alors l'impulsion du geste : dans la chorégraphie des corps effectuée par les mains, ou dans celle des objets que l'on déplace (effectuée par les mêmes mains de danseurs), le geste, dans toute son instabilité et son imprécision de sens, devient le socle fondamental de ce réel en scène.

Avec *Kiss&Cry*, Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael représentent le geste chorégraphique par l'intermédiaire de la main, isolée par le biais de l'œil de la caméra. Un mouvement, qui apparaît presque imperceptible à l'œil du spectateur sur la table en scène, révèle ici une infinité de possibilités expressives et chorégraphiques. La main, isolée du danseur, produit, non plus un effet de présence comme la marionnette (cherchant à reconstruire la sensation de présence du vivant) mais bien une présence à part entière et autonome, accréditant un nouveau réel cinématographique : celui du *nanomonde*.

Ce *nanomonde* proposé par Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael semble finalement pensé pour mettre en relief celui porté en chaque individu : l'histoire de chacun et l'aspect bricolé qu'il contient, détaché de la fausse réalité des chronologies biographiques, dans cette ronde des acteurs et machinistes, à vue du public, autour de la table et constituant un deuxième espace à regarder au-delà de l'écran cinématographique. C'est finalement le caractère non linéaire de la vie, décousue, fragmentaire, faite d'allers-retours entre les événements et les gens rencontrés, qui est mis à nu ici au travers la figure de la main chorégraphique

[1437] DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, coll. « Folio essais », éd. Gallimard, Paris (1992, 1994), 2005, p.492.

Ainsi, envisager la dissolution du corps du danseur sur le plateau permet de conclure que le processus de marionnettisation passe par la fragmentation : un extrait de corps, dévoilé, accentué, comparativement au reste du corps demeuré immobile voire dissimulé, suffit à produire une présence par son geste, et il peut constituer un condensé total du corps humain. Le corps entier n'est pas toujours nécessaire ; il est par ailleurs constellé de présences qu'il peut animer à loisirs. En un danseur est contenue une foule de danseurs, de formes, de gestes, de textures, de matières qui font du geste dansé une création aux possibles infinis.

Quelles répercussions a cette main isolée en tant qu'extrait de corps sur le spectacle et sa réception, d'une part, et sur le marionnettiste-danseur invisible, d'autre part ? Dans les procédés que nous avons choisi d'étudier concernant la métonymie de la main, chez Yves Joly, Pierre Blaise, Mourad Merzouki et Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael principalement (nous pourrions élargir à Philippe Decouflé, Nicole Moussoux, Ilka Schönbein et d'autres…), la main est visuellement isolée : par un éclairage, une vidéo, un dispositif proche du castelet, un gant…

Au-delà d'une fragmentation conscientisée du corps de l'interprète qui offre une direction au regard du spectateur sur sa main en particulier (qui manipule, oriente l'attention du public sans réel artifice autre que le mouvement qui attrape son regard et le retient en otage), je repère dans ces spectacles que la main devient un corps marionnettisé. Elle se situe désormais à cet entre-deux défini préalablement par la marionnettisation, entre marionnette et danseur.

Sans jamais se départir du vivant – ce danseur qu'elle centralise – la main ainsi découpée du reste du corps matérialise la marionnette et offre là une forme de méta-représentation. Suite à la sortie des marionnettistes du castelet (dont les premières amorces ont lieu dès les années 1950 bien que la pratique s'intensifie plutôt dans les années 1970), l'usage de la main dévoilée au plateau pour toute marionnette devient fréquent, mais ne dépasse qu'assez rarement le stade de la reproduction mimétique pour se saisir pleinement d'une marionnettisation du corps propre à la chorégraphie. Par méta-représentation, nous entendons une « représentation de la représentation »[1438], là où la représentation désigne « une perception directe de l'environnement »[1439]. Puisque la marionnette se place en double intermédiaire (elle est sur scène et non dans la réalité – premier niveau intermédiaire –, elle est une représentation d'objets, de

[1438] DUVAL, Céline, PIOLINO, Pascale, BEJANIN, Alexandre, LAISNEY, Mickael, EUSTACHE, Francis et DESGRANGES, Béatrice, « La théorie de l'esprit : aspects conceptuels, évaluation et effets de l'âge », art. de synthèse, *Revue de Neuropsychologie*, vol.3, 2011, pp.41-51, [en ligne]. In *Site Cairn*, France, [consulté le 15 février 2019]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-de-neuropsychologie-2011-1-page-41.htm.
[1439] *Idem*.

situations, de corps, d'animaux, de matériaux… – deuxième niveau intermédiaire). Le processus de marionnettisation de la main conduit non pas à rendre la main objet à en faire un outil pour représenter quelque chose, mais à en faire une deuxième entité sur le plateau, indépendante du marionnettiste-danseur, comme peut l'être la marionnette portée par exemple. La main devient donc un danseur à part entière.

Elle figure le danseur tant elle en est un concentré, la main devient l'enjeu choréraphico-dramaturgique central, dépassant son rapport visuel avec le reste du corps dissimulé de l'interprète. En effet, comme le révèlent par petites touches les artistes ici à l'étude (Michèle Anne de Mey, Jaco van Dormael, Pierre Blaise, Mourad Merzouki), la main, au contraire de faire un de ses enjeux la dissimulation du corps, permet d'en modifier les qualités de corps et d'en révéler l'implication. La caméra de Jaco van Dormael dont l'image est visible à l'écran ne saisit que la main, tandis que la chorégraphie de Michèle Anne de Mey, visible à la scène, implique l'entièreté des corps des interprètes ; la danse enclose de Pierre Blaise est rendue visible à la fin de la représentation : le spectateur voit danser les marionnettistes sous leurs mains. Les répercussions kinesthésiques que cette marionnettisation de la main engendre par sa métonymie sont alors profondes sur les danseurs et ne doivent pas être mises de côté, sous couvert de l'illusion due à la dissimulation (en réalité souvent partielle, et due à un jeu des focus que l'esprit réceptif du spectateur accepte d'assimiler) des corps.

Conclusion du chapitre 2 – Changer la perception du corps par le geste

La marionnettisation propose un corps dansé qui ne cherche pas forcément à créer une image immédiatement traduisible en phrase ou en projection narrative, mais qui crée des images chorégraphiques plus à même de solliciter, par des biais détournés, l'imaginaire du spectateur. Lui-même fait face à un corps qu'il reconnaît (similaire en tout point au sien) et qui pourtant lui échappe durablement par le processus de marionnettisation, créant là une incongruité parfois drôle, parfois troublante, parfois malaisante. La marionnettisation induit un démantèlement et/ou une fragmentation du corps autant que de la pensée du geste (sortir hors de soi pour regarder son corps et ses fragments comme des altérités potentielles). Elle bascule à ce titre dans un humour noir fondé sur cette violence apparente faite au corps que suggère la mécanique du vivant : on souligne la mécanique du corps, son étrangeté, et on s'en détache pour aller vers l'animal, le minéral, le non-vivant, l'objet… Le vivant peut nous manquer par un excès du mécanique autant qu'il peut être excessivement présent jusqu'à la saturation dans son exhibition de lui-même par la marionnettisation du corps.

Conclusion du *Danser comme*

En partant du constat que le danseur peut imiter la marionnette et ainsi *danser comme*, il est apparu que la question est plus complexe, au travers des trois niveaux de la marionnettisation du corps.

La marionnette est ainsi une source d'imaginaire pour la danse puisqu'elle crée, par jeu d'influences, des gestes spécifiques à partir du premier niveau de marionnettisation du corps qu'est l'imitation : faire le pantin (par jeu, moquerie, caricature,…). Dans le deuxième niveau de la marionnettisation du corps, on se rend compte que le geste ne relève pas seulement de l'imitation mais va plus loin : en cherchant la saccade, le mécanique, l'articulaire dans le geste, le danseur est amené à une meilleure connaissance de son corps-instrument et des possibles chorégraphiques qu'il peut avoir grâce à lui. Enfin, avec le troisième niveau de la marionnettisation du corps qu'est l'*ex-centrique*, cette connaissance de soi permet de créer des points d'interprétation différents sur le corps, d'autres zones d'interprètes en un seul corps. Le corps peut être fragmenté : un genou indépendant, une main et un pied qui dialoguent ensemble en faisant abstraction du reste du corps (sans pour autant toujours aller du côté de la création de personnages). L'*ex-centrique* amène à son point de non-retour qu'est la métonymie du corps : elle reprend le premier niveau de l'imitation et synthétise, presque à elle seule, ces trois grands items de la marionnettisation du corps.

La marionnette, dans sa forme plurielle (pantin, robot, mannequin, fils, matière,…) constitue donc un appui imaginaire, conscient ou non, aux ressources inépuisables pour la construction du geste dansé, et semble avoir essaimé sur des types de scènes et de danses très différents, parfois dans les travaux d'artistes aux antipodes les uns des autres. Figure de l'enfance, attachante, grotesque, caricaturale, morbide, mécanique, futuriste,… la marionnette, invisible sur la scène du *Danser comme*, produit un vivier d'imaginaires qui accompagne la danse depuis longtemps.

La question de la dissolution du corps jusqu'à la métonymie développée en dernière partie nous fait constater que, au-delà du geste dansé lui-même qui peut faire s'absenter le danseur tout en restant sur scène, le costume et la matière jouent un rôle prépondérant, que la deuxième partie *Danser dans* aura pour objectif d'éclairer.

© Polina Borisova

PARTIE II.

MATIÈRE-MARIONNETTE :
LE DANSEUR INVISIBLE

Danser dans, danser contre.

INTRODUCTION

Enjeux du *Danser dans* – la matière marionnettique omniprésente face au danseur

Le *Danser dans* prend logiquement la suite du *Danser comme* par un constat simple : en parallèle ou en prolongement de la marionnettisation du corps se trouvent des créations plastiques et gestuelles au plateau qui cherchent à faire danser la matière, envisagée dès lors comme l'interprète principal. Quel est ce geste de la matière, et que devient dès lors le danseur ? Partons également d'un autre constat : dans les phénomènes scéniques sélectionnés, le danseur est toujours présent. S'il est dissimulé ou dévié de la vue du spectateur, dans la perspective de *La Marionnette danse*, le danseur n'a pas quitté la scène. Il s'agira donc de penser cette nouvelle présence du danseur à travers la matière.

À cet endroit, la marionnette est envisagée depuis un sens élargi : chanvre, argile, tissu, costume-carcan,… il s'agit d'explorer les potentiels d'altérité de la matière, et la façon dont elle peut donner un change dansé à l'interprète présent à l'intérieur d'elle. C'est en ce sens que la matière peut être qualifiée de marionnette ou qu'elle déploie un vocabulaire marionnettique : elle constitue une altérité, une présence qui crée une interaction avec le danseur et l'amène à danser à son tour, au-delà de la stricte manipulation.

Il s'agira alors de voir comment les scènes de la danse et des arts de la marionnette sont peuplées d'apparitions pouvant se rattacher au *danser dans* la marionnette. Je proposerai en fondement de ces phénomènes deux expériences assez uniques et marqueuses de profonds bouleversements pour la scène : la *Danse serpentine* aux voiles et tiges souples de Loïe Fuller d'une part, et le *Ballet triadique* avec les costumes-carcans d'Oskar Schlemmer d'autre part. Ces deux réformateurs de la danse ont ouvert la voie aux expérimentations de leurs successeurs au XXe et XXIe siècle, et proposent chacun à leur façon des modalités de rencontres gestuelles entre danse et arts plastiques, que je relie aux pratiques du *danser dans*.

Dans cette perspective, le *Danser dans* envisage la marionnette dans le prolongement de la marionnette habitée : mue de l'intérieur, aux proportions souvent imposantes (telles qu'on peut en trouver dans les foires, les défilés, les parades, certaines cérémonies religieuses… presque toujours à l'occasion de manifestations en extérieur), la marionnette habitée est manipulée par le dedans[1440]. L'impulsion du geste part donc de l'intérieur de la structure, comme un battement de cœur. En conséquence, le marionnettiste qui l'anime est bien souvent dissimulé sous elle ou à

[1440] Voir notamment FLEURY, Raphaèle, *La marionnette traditionnelle*, coll. « Guide des collections, Musée des marionnettes du monde », n°1, éd. musée Gadagne, Lyon, 2010, 119p.

l'intérieur et n'a lui-même qu'une vision parcellaire de son environnement, avançant à tâtons, comme guidé par sa marionnette. Ainsi, le geste du danseur n'est pas destiné à être vu sur lui-même : il constitue un écho qui s'agrandit, s'amplifie et se transforme enfin sur la marionnette toute entière. L'humain résonne sur la matière, par l'intérieur.

Il s'agira donc de s'interroger sur les potentiels gestuels de ces phénomènes : que fait le danseur sous la matière ? Quelles sont ses possibilités et impossibilités ? Comment la contrainte qu'elle constitue déstabilise-t-elle, met-elle en danger, et ouvre-t-elle des possibilités gestuelles pour le danseur ? Comment cette masse matérielle devient-elle alors un corps dansant ? Dans l'animation de la matière, point d'attraction principale voire unique du regard du spectateur, que reste-t-il du danseur ? Quels manques, quels espaces de béance, ou au contraire quels abandons de présence renouvelée voit-on ? Comment le danseur est-il révélé par cet autre chemin ?

Prémices pour cerner le *danser dans*

Comme nous l'avons abordé dans l'introduction générale de *La Marionnette danse*, le danseur est impermanent, sa corporéité ne cesse d'évoluer, de s'adapter, de répondre à ce qui l'entoure. C'est dans cette perspective que s'inscrit le *danser dans* : dissimulé totalement, ou révélé lors de moments furtifs, visible mais au service d'une structure qui le dépasse, le danseur s'illustre par son caractère de passeur, souvent effacé au profit d'une danse supérieure à lui. En intermédiaire, il oscille entre un statut fonctionnel et interprétatif, présent et dissimulé de l'ensemble à observer. Le corps dansant voyage à l'intérieur d'éléments qui ne cessent de le métamorphoser et qu'il façonne à son tour par le geste dansé.

Rappelons aussi que dans *La Marionnette danse*, « danse » est envisagé comme un verbe. Ainsi, si le *danser comme* envisageait la marionnette comme une source imaginaire, elle est cette fois-ci bien présente sur le plateau. Alors, comment pourrait danser cette marionnette habitée, clairement identifiable ?

Le *danser dans* induit donc un investissement de tout le corps pour le danseur-manipulateur à l'intérieur de la structure, un engagement corporel total, voire une offrande du corps à la figure à animer, généralement aux dimensions plus grandes que soi. Dans cette perspective, puisque l'humain disparaît de la vue du spectateur pour laisser une place prédominante à la matière marionnettique en mouvement, le *danser dans* est une invitation à quitter l'anthropomorphisme du corps autant que de la marionnette, pour aller vers une abstraction proposée par la matière qui danse. Le *danser dans* floute le corps et gomme, du moins partiellement, la présence de l'humain.

Résumé du chapitre 3 – Le costume-carcan ou le danseur resculpté : quand la deuxième peau devient la première

Ce chapitre se penche sur les phénomènes spectaculaires utilisant un costume-carcan, dans une perspective historique, enveloppant le danseur, changeant la perception de celui-ci et sa densité, allant parfois jusqu'à sa dissimulation totale.

Corpus étudié : Loïe Fuller ; *Parade* ; *Le Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer ; Alwin Nikolais ; *Cendrillon* et *Groosland* de Maguy Marin ; *Lost in burqa* d'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux.

Résumé du chapitre 4 – La matière brute : où émergent des corps recomposés

Loin de recenser toutes les pratiques dansées alliant matière et corps, ce chapitre se concentre davantage sur des études de cas singulières dans lesquelles la matière brute fait danser l'interprète et est considérée à son tour comme un corps à part entière donnant le change au danseur, partenaire autant que lieu de naissance ou d'anéantissement des présences humaines.

Corpus étudié : *MayB* de Maguy Marin ; *L'Orée des visages* de CFB 451 et la compagnie Pseudonymo ; *Squid* de la compagnie Pseudonymo ; *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló.

CHAPITRE 3 – Le costume-carcan ou le danseur resculpté : quand la deuxième peau devient la première

Il faut choisir comment on veut connaître : ou bien on veut le point de vue ("objectif"), et alors il faut s'éloigner, ne pas toucher ; ou bien on veut le contact (charnel), et alors l'objet de la connaissance devient une matière qui nous enveloppe, nous dessaisit de nous-mêmes, ne nous rassasie d'aucune certitude positive.[1441]

Les prémices du *danser dans* : corps dansé et tissu habité

*

Comme une apparition, vêtue de très longues voiles blanches, la danseuse tend les bras devant elle et engage de larges rotations des épaules, bras tendus, animant le tissu. Vagues, ailes blanches, le tissu se gonfle et se dégonfle suivant les mouvements toujours plus rapides des bras. Dans une marche oscillant entre pointes et demi-pointes, la danseuse avance et recule, monte et abaisse son geste. Les bras tendus passent devant, sur les côtés, derrière le buste, faisant onduler les manches.

Soudain, la danseuse fait de larges diagonales devant elle, un bras après l'autre. Colonnes, lignes, les bras tracent des formes géométriques dans l'espace, le tissu suit par gonflements retardés. Le geste évolue encore : les bras tendus, dans une ligne en prolongement l'un de l'autre, passent devant ou derrière le corps créant des spirales, cerceaux, anneaux autour du corps de la danseuse.

Enfin, la danseuse penche la tête en arrière, et ses bras font de petites ondulations sur les côtés, comme un oisillon qui s'essaye à l'envol. Les gestes s'élargissent en "8" de plus en plus grand, et la danseuse relève la tête. Tandis qu'elle lève et abaisse ses voiles devant son visage, l'enveloppant comme une tornade, elle apparaît et disparaît tout aussitôt dans un sourire. Dos cambré ou voûté, c'est la Loïe.

*

Les prémices de la scène du *danser dans* ont probablement été initiés par l'artiste pluridisciplinaire américaine Loïe Fuller. Actrice et chanteuse de l'entre-deux siècles, lorsque Loïe Fuller décide de se consacrer à la danse, elle rencontre plusieurs obstacles freinant son élan : sa réputation d'actrice au registre burlesque, d'abord, qui fait que les directeurs de théâtre ne la prennent pas au sérieux en tant que danseuse[1442] ; les imitatrices nombreuses ensuite[1443], de New

[1441] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Être crane. Lieu, contact, pensée, sculpture*, éd. de Minuit, Paris, (2000) 2012, p.70.
[1442] « Vous ! Une danseuse ! C'est trop fort ! Lorsque j'aurai besoin de vous pour un rôle, je viendrai vous chercher avec plaisir. Mais comme danseuse, merci ! Lorsque j'engage une danseuse, il faut que ce soit une étoile. Les seules que je connaisse sont Sylvia Grey et Letty Lind, de Londres. Et vous ne pouvez pas rivaliser avec elles. Croyez-moi. Bonsoir ! » FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, chap. « Comment je créai la danse serpentine », coll. « Le Temps

York à Paris, qui reprennent à leur compte le motif de la *Danse serpentine*. Comme Isadora Duncan ou Ruth Saint-Denis, Loïe Fuller fait partie des américaines qui ouvrent la voie de la modernité pour la danse, là où de l'autre côté de l'Atlantique, la tradition classique est moins prégnante. Ce n'est donc pas un hasard si Loïe Fuller fait partie de ces artistes ayant une affinité prépondérante pour la recherche autour du tissu et des lumières colorées notamment, croisant sa pratique avec les arts plastiques et ouvrant ainsi des chemins vers d'autres manières de danser.

Danser dans le tissu, apparaître, disparaître

La Belle Époque est enchantée par les danses de Loie Fuller, dans une ve ine moderne pour la danse, partagée par Isadora Duncan ou Vaslav Nijinski, « reniant les valeurs de la traditions […] déjou[ant] le langage de l'art en détruisant les formalismes et la quiétude du confort intellectuel et artistique de la Belle Époque »[1444].

Sa création la plus connue est la *Danse serpentine*[1445], durant laquelle Loïe Fuller évolue dans un grand voile de soie manipulé par deux baguettes, sublimé par ses premiers essais de lumières colorées qui vont bouleverser les pratiques en régie du XXe siècle. Comment la *Danse serpentine* a-t-elle été créée et quelles propriétés a-t-elle pour les scènes du *danser dans* ? La légende[1446] veut que Loïe Fuller soit engagée pour le théâtre dans la comédie *Quack, medical doctor* du dramaturge américain Fred Marsden en 1891. Dans cette pièce, elle doit interpréter une jeune veuve hypnotisée par le docteur Quack, utilisant là un ressort dramaturgique très en vogue à l'époque. Ne sachant quoi mettre, Loïe Fuller rapporte avoir fouillé dans ses malles jusqu'à dénicher une robe très évasée en soie[1447] :

> Ma robe – qui allait devenir la robe du triomphe – était trop longue d'un demi-mètre au moins. Je relevai alors la ceinture et me confectionnai ainsi une sorte de robe Empire en épinglant la jupe à un corsage

---

retrouvé », trad. angl. Bojidar Karageorgevitch, présentation et annotation Sandrine Fillipetti, éd. Mercure de France, Paris, (1908) 2016, p.31.

[1443] D'abord au Casino Theatre de New York au tournant 1890-1891 : « Le soir, mes amies allèrent au théâtre où elles purent contempler une affiche annonçant, pour le soir suivant, les débuts dans « la Serpentine » de miss Minnie Renwood. Lorsqu'elles m'annoncèrent cette nouvelle, je compris que mes six semaines de voyage avaient été mises à profit par mon directeur et une des choristes pour préparer cette jolie chose, et je compris également pourquoi mon nom ne figurait pas sur les premières affiches. On me volait ma danse. » Loïe Fuller poursuivit Minnie Renwood pour plagiat, mais elle fut déboutée par le juge par l'argument d'une absence de narration et de dramaturgie dans sa danse. Puis à l'automne 1892 à Paris aux Folies Bergères : « Qu'on imagine ma stupeur quand on saura que, en descendant de fiacre, devant les Folies, je me trouvai face à face avec une danseuse serpentine, reproduite en tons violents sur des affiches colossales, et que cette danseuse n'était point Loïe Fuller ! » Pour récupérer le contrat, Loïe Fuller consentit à jouer deux fois sous le nom de son imitatrice. FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, chap. « Comment je créai la danse serpentine » et chap. « Mes débuts aux Folies-Bergères », *op. cit.*, p.36 et p.44.

[1444] HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « L'entrée en scène du « moderne » », *op. cit.*, p.19.

[1445] Le nom semble avoir été trouvé par le directeur du Casino Theatre Rudolph Aronson à Broadway au début de l'année 1892 : « enfin, il sortit de son silence et baptisa ma danse « La Serpentine » ». FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, chap. « Comment je créai la danse serpentine », *op. cit.*, p.33.

[1446] *Ibid.*, pp.25-36.

[1447] *Ibid.*, p.26.

décolleté. La robe devenait très originale, un peu ridicule même, et c'était tout à fait ce qui convenait pour cette scène d'hypnotisme que nous ne prenions pas au sérieux.[1448]

Ce rôle constitue pour elle ses débuts en tant que danseuse. La scène d'hypnose était jouée à la fin de la pièce, et la danse qui en découla semble avoir été d'abord improvisée à partir du tissu difficile à gérer sans marcher dessus, puis selon un principe mimétique d'animation marionnettique avec une répartition des pouvoirs entre les acteurs (Loïe Fuller, marionnette ; l'acteur interprétant le docteur, marionnettiste) :

Le docteur Quack faisait une entrée mystérieuse, puis m'évoquait. […] Il leva le bras. Je levai les miens. Suggestionnée, en transe – du moins en apparence –, mon regard rivé sur le sien, je suivais tous ses mouvements. Ma robe était si longue, que je marchais constamment dessus, et machinalement, je la retenais des deux mains et levais les bras en l'air, tandis que je continuais à voltiger tout autour de la scène comme un esprit ailé.[1449]

Ainsi, elle découvre

un peu par hasard semble-t-il, les pouvoirs d'illusion scénique et des projections de lumière sur un costume en mouvement lors de cette scène de *Quack, docteur médecin* en demandant de projeter une lumière verte et trouble sur sa tenue. Elle va explorer sa découverte dans des solos où elle invente de nouvelles façons d'éclairer la scène, se drapant de vastes voilages (cette fois-ci cousus spécialement pour répondre à ses besoins gestuels) qu'elle anime par son mouvement, les bras souvent prolongés de bâtons afin d'en étendre l'envergure[1450].

Autodidacte, Loïe Fuller élabore un geste continu fondé sur la répétition et l'accumulation, dont l'insistance teintée de variations crée une ronde hypnotique de tourbillons et de vortex surplace. Voiles flottantes dans les premières lumières colorées de l'Histoire qu'elle élabore elle-même, Loïe Fuller compose plusieurs danses (*Danse du lys*, *Papillon*, *Violette*, *Danse de l'iris*,…), opérant un va-et-vient de métamorphoses entre images et abstractions. Toujours selon ses dires, les images ainsi produites seraient nées d'improvisations, sans réelles intentions, et auraient d'abord été nommées par les spectateurs eux-mêmes dès *Quack, medical doctor* :

Un cri soudain jaillit de la salle :

_ Un papillon ! un papillon !

Je me mis à tourner sur moi-même en courant d'un bout de la scène à l'autre, et il y eut un second cri :

_ Une orchidée !

À ma profonde stupéfaction, des applaudissements nourris éclatèrent.[1451]

Suite à cette première expérience, Loïe Fuller va s'entraîner chez elle et peaufiner ses effets avec plus de conscience, devant son miroir et devant ses amies :

Doucement – presque religieusement – j'agitai la soie, et je vis que j'obtenais tout un monde d'ondulations que l'on ne connaissait pas encore. […]

[1448] FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, chap. « Comment je créai la danse serpentine », *op. cit.*, pp.26-27.
[1449] *Ibid.*, p.28.
[1450] GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, chap. « La rupture moderne », *op. cit.*, p.89.
[1451] FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, chap. « Comment je créai la danse serpentine », *ibid.*, p.28.

> Deux de mes amies, Mme Hoffman et sa fille, Mme Hossack, venaient de temps en temps voir où j'en étais de mes découvertes. Lorsque je trouvais un geste ou une attitude qui avaient l'air de quelque chose, elles disaient : « Gardez cela, répétez-le », et finalement je pus me rendre compte que chaque mouvement du corps provoque un résultat de plis d'étoffe, de chatoiement des draperies mathématiquement et systématiquement prévus.[1452]

Maintenant le fantasme d'un heureux hasard, c'est aussi lors de ces répétitions privées que Loïe Fuller dit s'être rendue compte que la lumière passant à travers les fenêtres de sa chambre créait des jeux ambrés et de transparence sur ses tissus, annonçant la suite de ses expérimentations colorées :

> Des reflets d'or se jouaient dans les plis de la soie chatoyante, et dans cette lumière mon corps se dessinait vaguement en ligne d'ombre. Ce fut, pour moi, une minute d'intense émotion. Inconsciemment je sentais que j'étais en présence d'une grande découverte […].[1453]

Le geste de la *Danse serpentine*, telle qu'il nous est parvenu par les courts films de ses imitatrices[1454], les photos et dessins de la danseuse, s'absorbe et se réinvente sans cesse *de* et *en* lui-même : généralement surplace, avec peu de mouvements de pieds, parfois un genou au sol et engageant toujours de larges rotations d'épaule, il est composé d'un jeu sollicitant presque essentiellement les bras, à l'opposé de la danse académique davantage impulsée par les jambes. Les mains se font créatrices, factrices de gestes et de formes. La répétition hypnotique du mouvement des voiles fait creuser le geste sur lui-même, se régénérant par d'infimes variations à partir de la même origine qu'est le corps dissimulé de Loïe Fuller. Répétitif tout autant que fugace et difficile à anticiper, le geste de Loïe Fuller paraît peu inventif de prime abord, pourtant il ne cesse de surprendre et de dérouter celui qui l'observe. À peine apparaît-il qu'il disparaît aussitôt, ne laissant sur le spectateur que la trace d'un souvenir aussi indélébile que difficile à recomposer. Serpentine par son ondulation constante, la surprise presque fatale que constitue cette danse la rapproche du reptile : à peine a-t-il agi que le serpent est déjà revenu à sa place sans que quiconque n'ait eu le temps de réagir. C'est ce que Mathieu Bouvier nomme l'« effet-retard »[1455] de la *Danse serpentine* de Loïe Fuller : « elle comparaît au moment de disparaître, incessamment »[1456]. L'effet-retard se manifeste aussi dans le mouvement des voiles eux-mêmes : il y a un décalage entre le geste effectué d'abord et le gonflement ou affaissement du voile ensuite.

[1452] FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, chap. « Comment je créai la danse serpentine », *op. cit.*, p.30.
[1453] *Ibid.*, p.29.
[1454] Loïe Fuller semble n'avoir jamais été filmée. Les Frères Lumières auraient engagé d'autres danseuses pour tourner les films qui nous sont parvenus. Alix de Morant précise ce choix : « si Fuller avait adopté les procédés de la lanterne magique et de la décomposition mareysienne, elle refuse catégoriquement d'indexer les subtilités de son art cinétique aux balbutiements du cinéma naissant, tant qu'elle n'en a pas elle-même maîtrisé la technique. » DE MORANT, Alix, « Loïe Fuller », notice pour le Musée Imaginaire de Paul Valéry, Université Paul-Valéry Montpellier3, 2021, à paraître.
[1455] BOUVIER, Mathieu, « L'effet-retard. Loïe Fuller », [en ligne]. In *Site Pour un atlas des figures*, France, [consulté le 14 juin 2020]. Disponible sur : https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/1719.
[1456] *Idem*.

C'est presque un acte de sculpture en direct que propose ici la danseuse où il est possible d'admirer le résultat entre deux actions du geste créateur.

Loïe Fuller crée alors des gestes d'apparition et de disparition de son propre corps pour devenir cette danseuse « introuvable »[1457] selon la formule de Jacques Rancière. Alors qu'Isadora Duncan ou Ruth Saint-Denis pourraient davantage se situer du côté du mysticisme[1458], Fuller prend le chemin de l'illusion. Pas tout à fait dans la transe, son geste recherche plutôt l'étrange. Lorsqu'elle place ses mains à la verticale devant elle en continuant de faire tourner le tissu, elle disparaît tout à fait et se transforme en une colonne hélicoïdale de voiles. Si l'on en croit l'interprétation que Mallarmé fait de ses danses, Loïe Fuller disparaît en tant que femme, voire en tant qu'être : « À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme »[1459]. Enfermée dans le voile au bout d'un moment, le *danser dans* de Loïe Fuller se fait une matière dévorante qui aurait pu conduite à sa disparition si elle n'avait pas été la muse et l'amie de nombreux artistes[1460], et si elle ne s'était pas battue pour son art.

Loïe Fuller partage assez peu d'informations quant à son ressenti de danseuse lors de la *Danse serpentine*. Que se passe-t-il dans son corps ? Quelles incidences du poids du tissu sur ses bras ? Quels gestes exactement sont effectués (bien que les photographies et vidéo nous permettent d'en deviner quelques uns), avec ou sans les tiges qu'elle utilisait pour prolonger son mouvement ? Elle-même affirme cette difficulté d'expression *du dedans* :

> La tête, les mains, les pieds suivaient les évolutions du corps et de la robe. Mais il est bien difficile de décrire cette partie de ma danse. On la voit et on la sent : elle est trop compliquée pour que des mots parviennent à la réaliser.[1461]

La Marionnette danse : du tissu à la sculpture à l'animation

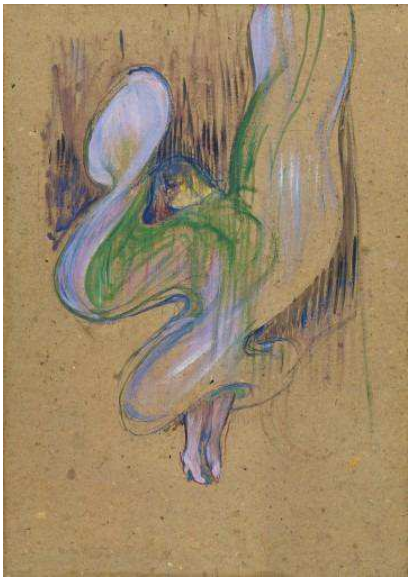
Le tissu qu'elle utilise est ample, dénaturant le corps en le cachant tout à fait en-dehors de la tête. Les pieds, parfois les jambes jusqu'aux genoux, apparaissent et disparaissent aussi furtivement. Si Loïe Fuller utilise généralement le terme « mes robes »[1462], faisant demeurer ces tissus du côté du costume, sans en avoir tout à fait conscience elle ouvre la voie vers une

---

[1457] RANCIÈRE, Jacques, « La danse de lumière », in *Aisthesis, scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p.127, cité in DE MORANT, Alix, « Loïe Fuller », *op. cit.*
[1458] GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, chap. « La rupture moderne », *op. cit.*, p.88.
[1459] MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, chap. « Crayonné au théâtre », coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, éd. Gallimard, Paris, 2003, p.304, cité in CHRISTEN, Justine, « Loïe Fuller et la poésie des voiles », *Fabula-LhT*, « Un je-ne-sais-quoi de poétique », n°18, avril 2017, [en ligne]. In *Site Fabula*, France, [consulté le 14 juin 2020]. Disponible sur : https://www.fabula.org/lht/18/christen.html#bodyftn56.
[1460] Parmi d'autres : MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, chap. « Autre étude de la danse : les fonds dans le ballet », éd. Eugène Fasquelle, Paris, 1897, pp.179-182.
[1461] FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, chap. « Comment je créai la danse serpentine », *op. cit.*, p.30.
[1462] *Ibid.*

réflexion relationnelle entre le costume et le danseur à l'intérieur, très importante pour les scènes de *La Marionnette danse*.

En effet, je me suis demandée pourquoi ressent-on de la marionnette dans les œuvres de Loïe Fuller et des échos de son travail dans les œuvres contemporaines, et par conséquent où trouver des propriétés de marionnette habitée dans ses expérimentations avec le tissu, alors que rien n'indique que la danseuse ait eu un jour une pratique de la marionnette. Objectivement, une forme manipulée est bien créée en direct par Loïe Fuller, "faisant marionnette" dans le tissu. Un fragment de réponse, peut-être, se trouve dans la réception de ses œuvres. Si ce point nécessiterait un travail de fond qui emmènerait vers d'autres interrogations (du côté des témoignages de spectateurs par exemple), je me suis surtout penchée sur la sculpture de Loïe Fuller réalisée par Pierre Roche ou sur quelques dessins de Henri de Toulouse-Lautrec qui proposent une piste de lecture et d'interprétation sans qu'elle ne soit pour autant exhaustive, en donnant des indices de réception. Si on voit assez rapidement quelles incidences son geste a pu avoir sur le tissu, la question de ses sensations à l'intérieur demeure un mystère.



ill. n°54, *Loïe Fuller aux Folies Bergère*, Henri de Toulouse-Lautrec, huile sur carton, 1893. © Musée Toulouse-Lautrec, Albi, 2019.

Sur l'un des dessins de Toulouse-Lautrec, Loïe Fuller paraît devenir une masse de feu, voire un mouvement en soi (matérialisé par les traits verticaux du pinceau) : dans tous les cas, son corps, à l'exception de ses pieds et d'une très vague tête, disparaît complètement pour devenir une masse de matière en mouvement. L'humain est dissout par la combinaison du tissu et du geste. Toulouse-Lautrec et d'autres spectateurs voyaient-ils disparaître Loïe Fuller pour laisser la place à un tissu dansant ?

ill. n°55 : *Loïe Fuller dansant dans* Salomé, Pierre Roche, plâtre teinté, 1907. Dépôt du Musée des Ars décoratifs, Paris, 2017, inv. 27975, musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine, juillet 2018. © Photographie personnelle.

ill. n°56, *Loïe Fuller dans "La danse des lys », effet de voile, bras droit levé*, Harry C. Ellis, photographie, sans date. © RMN-Grand Palais, Musée d'Orsay, Paris.

La sculpture de 1907 de Pierre Roche conservée au musée Camille Claudel peut également être une base de travail pour tenter de cerner un lien possiblement marionnettique entre Loïe Fuller et son tissu. En effet, cette sculpture de très petite taille offre un parti-pris étonnant et tout à fait éclairant sur la réception de l'œuvre de Loïe Fuller par le sculpteur : la danseuse est représentée avec le tissu de sa robe la tirant vers sa droite et, par un repli du jupon, un visage la regarde en surplomb. Pierre Roche, Camille Claudel, Rodin, et d'autres spectateurs voyaient-ils des visages, des têtes animées dans les tissus de Loïe Fuller ? Sur la sculpture, au-delà du masque de vieillard clairement identifiable et légèrement menaçant, les plis du tissu sont laissés volontairement abstraits, et le visiteur peut y voir émerger tantôt un regard, tantôt un nez, tantôt une oreille,… des esquisses de visages selon l'éclairage ou le positionnement face à l'œuvre. Ces apparitions interrogeaient-elles alors, par jeu d'imagination, le sens directionnel d'une animation ? Ou, pour le dire autrement, Loïe Fuller animait-elle autant son tissu qu'il l'animait en retour et, par conséquent, produisait-elle cette réciprocité nécessaire au geste marionnettique ? Sans parole de Loïe Fuller sur ce point, la réponse n'est pas complète, mais à l'évidence Pierre Roche nous entraîne vers cette voie : sa lecture propose une interaction très proche de la marionnette, et qui dépasse en conséquence la stricte notion de costume comprise dans le sens d'une enveloppe signifiante. Loïe Fuller fait danser le tissu, elle le sculpte, et il la fait danser en retour car il paraît la tirer en avant. Le corps de la danseuse sous la main de Pierre Roche offre alors une contradiction directionnelle entre attirante et résistance.

Chez Loïe Fuller, ce qui différencie sa pratique du costume pour la rapprocher de la marionnette habitée, c'est cette interaction relevée par Pierre Roche. La question de l'animation est présente : la masse de tissu est mue de l'intérieur, le geste de la danseuse est dépassé et décuplé par le tissu. Or, dans le rapport à la danse, la danseuse reste danseuse : elle n'est pas juste

une technicienne animant le tissu, mais conserve sa position (qui lui vaudra une renommée internationale et, à bien des égards, le statut de muse). Néanmoins, comme nous sommes proches d'un processus de marionnette habitée, il y a une interaction : à la fois elle agit sur la structure qui l'entoure (le tissu, le costume), et à la fois, en retour elle est agie, activée par le tissu. Ce va-et-vient est présent en permanence, et cela décale la danse : comme le souligne Loïe Fuller[1463] (et, dans ses pas, le contemporain Ali Moini par exemple), le chorégraphique de la danse apprise et répétée cède la place au dansé, plus intuitif et réceptif des phénomènes qui sont en train d'agir sur le corps. S'il n'y a pas de trace de Loïe Fuller racontant ces phénomènes, son impossibilité de décrire ce qu'elle fait tend néanmoins vers cette idée d'une danse plus intuitive, d'une écoute du tissu qui l'entoure et des lumières qu'elle choisit. Elle explique[1464] ensuite que c'est le public qui a nommé ses figures « ange », « papillon », « serpent » lors de ses premières représentations et qu'elle aurait ensuite travailler dans ces directions pour approfondir les images. S'il est difficile de discerner la réalité de la légende auto-construite sur ce point, lorsqu'elle raconte être dans sa chambre devant ses amies à essayer des figures, le geste apparaît tout à fait intuitif et modulé selon les réactions du tissu.

On peut alors faire assez simplement la correspondance entre la sculpture de Pierre Roche, fondée sur un ressenti du sculpteur face à l'œuvre de la danseuse et qui propose un masque face à Loïe Fuller, et les expérimentations d'Edward Gordon Craig à la même époque, puis plus tard les recherches du corps *en-visagé* de masques de Claire Heggen et Yves Marc, ou bien les *burqa* stylisées d'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux dont il sera question plus loin. Un masque est présent dans le geste, émerge du tissu agencé par la danse de Loïe Fuller. Le tissu parle, sans être pour autant teinté d'anthropomorphisme par la danseuse, il est sculpté et dé-sculpté par son geste à l'intérieur. Et, suivant la logique structurelle de la sculpture, Pierre Roche nous suggère qu'il tire le corps de la danseuse autant qu'elle le retient. En ce sens, un rapport d'animation se construit selon le principe d'aller-retour entre le danseur-marionnettiste et sa marionnette : le tissu de Loïe Fuller est animé par son geste dansé autant qu'elle est animée par lui en retour, s'adapte, se transforme à son tour. Il y aurait là un acte de double animation, de double sculpture, cette fameuse double vision proposée par Steve Tillis[1465]. Enfin, si Pierre Roche situe à plusieurs endroits de la sculpture des fragments de visage, un apparaît avec netteté : sans restreindre la marionnette à l'anthropomorphisme, l'aspect interrelationnel qu'induit nécessairement la pratique

[1463] « Pour nous amener à comprendre le sens réel et le plus étendu du mot danse, tâchons d'oublier ce que l'on entend par chorégraphie de nos jours. Qu'est-ce que la danse ? Du mouvement. Qu'est-ce que le mouvement ? L'expression d'une sensation. Qu'est-ce qu'une sensation ? Le résultat que produit sur le corps humain une impression ou une idée que perçoit l'esprit. » FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, chap. « Lumière et danse », *op. cit.*, p.56.
[1464] *Ibid.*, chap. « Comment je créai la danse serpentine », p.28.
[1465] TILLIS, Steve, *Toward an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as a Theatrical Art*, *op. cit.*

marionnette est clairement présent sur la sculpture, il y a un visage tourné vers Loïe Fuller, prêt à lui répondre.

Espacer le corps

Dans le geste ample, long parfois allant jusqu'à six mètres au-dessus du sol qu'invente Loïe Fuller à l'aide de bâtons souples tenus à la main ou directement avec ses bras, le corps devient un espace et non plus un objet de contemplation. La danseuse doit en effet mobiliser une force prodigieuse, en particulier des bras et du torse dans une performance athlétique et douloureuse[1466]. Dans cette perspective, le corps déconcentre de lui tout ce qui le rend vivant, et il concentre en lui toutes les mutations d'une société en grands bouleversements (artistiques, sociaux, politiques, économiques, industriels,…) : soulever la matière de tissus est un effort aussi phénoménal que colossal dont le corps devient le moteur. Comme chez Edward Gordon Craig, et plus tard Oskar Schlemmer, Alwin Nikolais ou même Tadeusz Kantor, le corps dansant chez Loïe Fuller ouvre la voie à sa révolution : d'une figure inviolable, il devient une matière malléable, capable de faire et défaire, sculpter, emporter, diminuer, agrandir, vider, remplir. C'est sur ce point que Loïe Fuller propose une révolution pour la danse : elle démystifie le corps pour le mystifier encore plus, elle écarte la prouesse pour avancer vers l'étrange, entre humain et non humain, matière et chair, qui va jalonner ensuite toutes les scènes du XXe siècle, déboulonnant la place hégémonique de l'humain. Si Loïe Fuller évolue encore en tant qu'artiste sur la reconnaissance du vedettariat (elle s'insurge à de nombreuses reprises dans ses textes au sujet des différentes évictions dont elle fut l'objet), elle place cependant en avant ce qu'elle appelle ses inventions, ses découvertes[1467] : ce qui compte plus que tout pour elle, c'est qu'elle crée, au-delà d'elle-même et de la glorification supposée de son propre corps. D'ailleurs, soulignons que peut-être ne correspondait-elle pas tout à fait au profil de la danseuse de talent puisqu'elle n'a jamais vraiment acquis de technique, et peu lui importait : seule sa création était à signer de son nom.

Isabelle Ginot et Marcelle Michel analysent son apport pour la danse de la façon suivante :

> si son apport sur le plan du mouvement est minime, sa danse est la première à explorer la circulation et les liens entre l'espace et le mouvement, à mettre en évidence la puissance poétique dont sont porteurs les jeux de transformation et d'échange entre le corps, l'espace et la lumière. [1468]

Par le geste des bras qui tournent, avec des tiges assez longues pour les prolonger et donner de l'amplitude au mouvement, par les pieds qui s'écartent ou se rapprochent pour plier le corps, par moments, on ne voit plus que le mouvement du tissu qui passe devant le visage et le masque tout

[1466] Voir notamment DI GIUSTO, Stéphanie, *La Danseuse*, 1h48min, France, 2016.
[1467] FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, chap. « Comment je créai la danse serpentine », *op. cit.*, p.30.
[1468] GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, chap. « La rupture moderne », *op. cit.*, p.89.

à fait, déconstruisant toute présente et tout lien de/avec la danseuse. En ce sens, les voiles de Loïe Fuller rendent aussi invisible tout espace proche de son corps, confondant toutes limites, tout début et fin de silhouette. Alors, les halos de tissus qui l'entourent ne sont pas si lointains de la kinesphère que Laban proposera quelques années plus tard : il est étudiant à Paris tandis que Loïe Fuller est partout sur les affiches de la capitale :

> les courbes savantes et fluides qui transforment la danseuse en papillon épousent nécessairement certains des trajets qui constitueront les « gammes de mouvements » de Laban. Et, plus tard, Nikolais lui-même, explorant à son tour les fascinants jeux de métamorphose des corps par des tissus et des projections lumineuses, semble marcher sur les pas de Fuller.[1469]

L'espace est transformé par l'invasion continue du tissu, particulièrement lorsque les tiges sont sollicitées par Loïe Fuller : le geste, pris dans l'extrémité du tissu à plusieurs mètres au-dessus ou au-devant de la danseuse, résonne dans l'espace et le redistribue. Le sillage du geste est alors largement étendu, décuplant le geste de la danseuse par ces excroissances, et dure bien après le geste lui-même, comme une résonnance dans l'espace. Comme le roulement des vagues, les voiles de Loïe Fuller transforment l'espace infiniment autant que le corps lui-même de la danseuse, non pas seulement par une succession d'images nommées (serpent, ange, papillon,…), mais par la continuité du geste et sa résonnance dans l'espace.

Éclairer le geste

Loïe Fuller révolutionne les arts du spectacle et inspirera de nombreux artistes après elle par l'usage très pointu qu'elle effectue de la lumière (jusqu'à se brûler les yeux) et l'importance qu'elle lui accorde. Il ne s'agit dès lors plus pour elle d'éclairer le corps, mais de donner une texture particulière et des possibilités de transformations aux gestes effectuées sous la lumière. Au moment de la création de la *Danse serpentine*, Loïe Fuller explique son processus :

> la longueur et l'ampleur de ma jupe de soie m'obligeaient à plusieurs répétitions du même mouvement pour donner à ce mouvement son dessin spécial et définitif. J'obtenais un effet de spirale en tenant les bras en l'air tandis que je tournais sur moi-même, à droite puis à gauche, et recommençais ce geste jusqu'à ce que le dessin de la spirale se fût établi […]. J'étudiais chacun de mes mouvements et finis par en compter douze. Je les classais en danse n°1, n°2 etc. La première devait être éclairée d'une lumière bleue, la seconde d'une lumière rouge, la troisième d'une lumière jaune. Pour éclairer mes danses, je voulais un projecteur avec un verre de couleur devant la lentille, mais je désirais danser la dernière danse dans l'obscurité avec un seul rayon de lumière jaune traversant le fond de scène.[1470]

La lumière se fait sculptrice autant qu'animatrice du corps dansant, et le modifie irrémédiablement au même titre que le tissu porté ou le geste lui-même. En effet, Loïe Fuller dompte avec habileté les jeux de lumières que l'électricité peut lui fournir, annonçant également les prémices rythmiques du stroboscope : elle invente ses gestes en même temps que des jeux de

---

[1469] GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, chap. « La rupture moderne », *op. cit.*

[1470] FULLER, Loïe, *Ma vie et la danse*, chap. « Mes débuts sur la scène de la vie », trad. angl. Bojidar Karageorgevitch, coll. « Mémoires et miroirs », éd. L'œil d'or, Paris, 2002, pp.26-27.

couleurs et d'ombres lui donnant une gamme de transformations infinie du corps et de l'espace. Giovanni Lista insiste sur ce point :

> En 1895, elle crée la *Danse du feu* pour laquelle le sol de la scène est percé d'une ouverture vitrée permettant un éclairage par en dessous. Un socle creux, recouvert de miroirs, est placé au dessus de cette ouverture, afin d'orienter la lumière de manière à la concentrer sur le haut du socle. Sur la scène, tendue de noir, règne l'obscurité : les glaces ne reflètent rien, aussi le socle demeure invisible pour le public. Loïe, dansant sur la plaque de verre, donne alors l'impression d'une apparition fantomatique planant dans les airs.[1471]

En éclairant le geste, il s'agit pour Loïe Fuller à la fois de le révéler et de le détourner : elle métamorphose son corps par le mouvement du tissu éclairé, renforcé parfois par l'usage de miroirs qui démultiplient sa présence à l'infini, la rendant plus inaccessible, insaisissable encore :

> Loïe Fuller renouvelle l'art de la danse. Le corps de la danseuse s'efface au profit de la mobilité des formes et de la lumière, et Loïe Fuller utilise la scène comme une boîte noire. Elle révolutionne les arts de la scène et ouvre des voies que d'autres vont emprunter.[1472]

En ce sens, Loïe Fuller, par son travail sur le geste et sur la lumière, se site en avant-garde de l'abstraction scénique, par une danse radicale pour son époque, faite de vibrations, d'ondulations, de jeux de lumières, de troubles, « ouverte aux dimensions cosmiques de l'univers à l'ère des technologies de la télégraphie sans fil »[1473]. Contemporaine de la création du cinéma et grande amatrice de science et d'optique ou de chimie, entourées de futuristes, scientifiques ou philosophes, Loïe Fuller conduit la danse vers les avancées de son époque :

> Pour Loïe Fuller, il s'agit d'abolir optiquement les frontières physiques du corps pour mieux transcrire la fulgurance impondérable de l'activité de l'esprit. La danse papillon devient une transe illuminée où l'enveloppe corporelle (la larve enfouie dans les drapés translucides de la soie) libère les forces de la pensée (la fluorescence du papillon comme métaphore d'une révélation de soi), en dialoguant avec l'imaginaire visuel, très en vogue, des « études psychiques ». En cela, Loïe Fuller anticipe un nouveau mode de représentation (la matérialisation visible et informelle de la vie mentale) qui triomphera, juste avant la déflagration de la Grande Guerre, dans les tous premiers pas de la peinture abstraite […].[1474]

Dans *Quinze ans de ma vie*, l'artiste rapporte certains commentaires à son égard, dont ceux de Camille Groult, collectionneur d'art, alors qu'elle visitait sa collection en sa compagnie :

[1471] FULLER, Loïe, *Ma vie et la danse*, avant-propos Giovanni Lista, *op. cit.*., avant-propos non paginé.

[1472] BRUN, Catherine, « Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque », fiche œuvre *Loïe Fuller aux Folies Bergère* de Henri de Toulouse-Lautrec, [en ligne]. In *Site Musée Occitanie*, France, [consulté le 13 juin 2020]. Disponible sur : https://musees-occitanie.fr/oeuvre/la-loie-fuller-aux-folies-bergere/.

[1473] PIERRE, Arnauld et ROUSSEAU, Pascal, *L'Abstraction*, section « L'Abstraction, avant », chap. « L'avant-scène de l'abstraction. Le théâtre idéaliste », coll. « Les grands mouvements », éd. Citadelles et Mazenod, Paris, 2021, p.49.

[1474] *Ibid.* L'exposition *Elles font l'abstraction* abonde dans ce sens : « Danse et abstraction, la géométrisation du corps. L'entrée en abstraction des "artistes femmes" à travers la danse n'a été jusqu'ici que peu mise en avant. Pourtant la *Danse serpentine* de Loïe Fuller révèle un travail de géométrisation du corps à travers les différentes positions de la ligne ondulatoire sans compter l'utilisation des éclairages faisant du corps de Fuller une forme abstraite colorée en mouvement. Les danseuses entament à partir des années 1910 un travail de géométrisation plus angulaire. Utilisant leur corps comme un crayon dessinant des formes géométriques dans l'espace, Sophie Taeuber-Arp se produit en Suisse, Valentine de Saint-Point à Paris sous l'œil de Rodin, Gret Palucca en Allemagne, qui inspira des croquis à Vassily Kandinsky, ou encore l'"aérofuturiste" Giannina Censi en Italie. Cette approche performative de l'abstraction sera poursuivie tout au long du siècle, étendue à un véritable dessin abstrait du corps dans l'espace, qu'il soit éphémère ou qu'il laisse de véritables traces plastiques. » MACEL, Christine (commissaire générale) et LEWANDOWSKA, Karolina (commissaire associée pour la photographie), *Elles font l'abstraction*, Centre Pompidou, Paris, 19 mai-23 août 2021.

> Il nous conduisit tout d'abord devant une grande vitrine et dévoila, avec des gestes délicats et religieux, la plus merveilleuse collection de papillons que l'on puisse rêver. Il y en avait mille huit cents. Il en désigna quatre et nous dit qu'il avait acheté tout le lot pour avoir ceux-là, et il ajouta, à ma grande confusion, que c'était parce qu'ils me ressemblaient.
>
> _ Ces couleurs, c'est vous, me dit-il presque rudement. Regardez quelle richesse. Ce rose, ce bleu, c'est vous ; c'est vous vraiment !
>
> […]
>
> Il nous conduisit dans une autre partie de la salle, et découvrit plusieurs plaques de quelque chose qui paraissait être du marbre de couleur, poli et jaspé.
>
> _ Regardez, murmura-t-il, regardez ; vous voici encore. J'ai acheté ces plaques, car ces plaques aussi, c'est vous !
>
> Et, les tournant vers la lumière, il fit jaillir de leurs surfaces toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.
>
> _ Est-ce du marbre ? demandai-je, pour dire quelque chose, tant que je me sentais troublée par cette admiration d'art.
>
> Il me regarda presque avec mépris, et me répondit :
>
> _ Du marbre, du marbre, non certes ; ce sont des plaques de bois pétrifié.[1475]

Le geste dansé de Loïe Fuller est, dès son époque, associé à la matérialité. Le corps dansant, enveloppé dans le tissu et invisibilisé, bascule du côté de la matière brute en s'éloignant de toute association humaine. Le collectionneur va même jusqu'à dire qu'« elle fait partie de [s]a collection »[1476], faisant entrer le geste de Loïe Fuller dans le panthéon des œuvres muséales, et fusionnant ainsi étroitement les arts plastiques, la peinture, la sculpture et la danse. Ce témoignage soulève aussi l'importance cruciale de la lumière dans l'œuvre de Loïe Fuller et la vive impression qu'elle a pu faire sur les spectateurs,

Souvent réduite de manière excessive au statut de technicienne[1477] car elle n'avait pas appris spécifiquement la danse, ni effectué de transmission, et sans avoir beaucoup écrit sur sa pratique (ses écrits sont davantage focalisés sur ses rencontres artistiques, philosophiques, spirituelles), Loïe Fuller propose pourtant une réelle avancée tant du côté du rapport de l'interprète à la matière (tissu, costumes, lumières, dans une logique d'interaction), que du côté du geste en lui-même, sortant du chorégraphique pour aller vers le dansé, plus intuitif. Cette intuition rejoint la scène du *danser dans* par la grande écoute de la matière qui l'entoure qui devient tout à coup possible, et motrice initiale et essentielle du geste dansé. En ce sens, Loïe Fuller se lie

---

[1475] FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, chap. « La collection de M. Groult », *op. cit.*, pp.97-98.
[1476] *Ibid.*, p.99.
[1477] « On dit souvent que le travail de Loïe Fuller est surtout celui d'une "électricienne", plus spectaculaire que révolutionnaire. Il est vrai qu'elle ne fut guère danseuse, et que l'objet de sa recherche était moins le mouvement lui-même que les effets qu'elle pouvait obtenir grâce à lui. » GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, chap. « La rupture moderne », *op. cit.*, p.89. Relevons par ailleurs que Loïe Fuller échaudée par les plagiaires, a eu le souci de faire breveter ses inventions.

consciemment ou non avec son prédécesseur Kleist, et avec certains ses contemporains comme Craig ou quelques années après Schlemmer. Elle annonce surtout les grands bouleversements du XXe siècle sur la scène du *danser dans* avec Alwin Nikolais, Maguy Marin, Philippe Decouflé, mais aussi des marionnettistes proches de la danse comme Pseudonymo et leur collaboration avec CFB 451 par exemple sur lesquels nous reviendrons.

I. Prémices du costume-carcan : armure, réinvention, dissimulation. Révision du vivant

L'histoire du théâtre est l'histoire des transformations de la figure humaine.[1478]

Le *danser dans* concerne en premier lieu des expérimentations scéniques fondées sur une exploration du geste dansé dans un costume encombrant. Carcan, géométrique, abstrait ou au contraire faisant référence à la poupée, au pantin, au fantoche ou au robot, ce costume enveloppe le danseur et le déplace de sa corporalité quotidienne pour l'emmener vers une corporéité autre, dans un contact étroit avec la matière. Rigide, souple, lourd, encombrant,… ce costume sera envisagé comme une deuxième peau venant resculpter entièrement le corps qu'il abrite. Il s'agira donc de voir comment ce costume modifie le geste dansé impulsé depuis son intérieur, et comment en conséquence il amène l'interprète à danser autrement.

À cet endroit, l'enjeu est autant esthétique (la prouesse de faire danser le costume souvent très encombrant, et les formes inventives qui en découlent) que métaphysique (ce que cette disparition visuelle du danseur raconte du vivant), ce qui soulève ici un besoin qualifié de « paradoxe extrême »[1479] par Monique Borie à la lumière d'Antonin Artaud et de Tadeusz Kantor, soit : « la revendication d'un théâtre de la mort, paradoxe extrême pour un art dont la matière centrale est le corps vivant »[1480]. La scène du *danser dans* par l'usage de ces costumes-carcans empruntés à la marionnette habitée prend en charge cette « dimension qui est de l'ordre d'un au-delà de la vie »[1481] où se joue une sorte de danse macabre universelle.

En effet, proches de la sculpture en se référant à Oskar Schlemmer, les danseurs et chorégraphes du *danser dans*, en s'apparentant à la marionnette habitée, ouvrent ici une brèche vers des explorations archaïques « originaire[s] de la statuaire telle qu'historiens et anthropologues l'analysent »[1482]. Sur cette dimension statuaire, Monique Borie poursuit :

[1478] SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, chap. « L'homme et la figure d'art (1924) », trad., préface et notes Éric Michaud, coll. « Théâtre années vingt », éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, pp.28-38.
[1479] BORIE, Monique, *Corps de pierre, corps de chair. Sculpture et théâtre*, chap. « Vers un théâtre de la mort », *op. cit*, p.85.
[1480] *Idem.*
[1481] *Idem.*
[1482] *Idem.*

> À la source, en effet, la statuaire participe de cette dimension métaphysique du symbolique qui fait d'elle non pas un simple signe figuratif mais l'instrument d'une mise en communication avec un invisible, une puissance de l'au-delà.[1483]

Rejoignant la pensée de Kantor, les costumes-carcans présents sur les scènes du *danser dans* sont ainsi des sculptures en mouvement qui dansent, animées par les danseurs dissimulés à l'intérieur.

Le costume est alors envisagé comme un carcan, contraignant le corps et offrant, par la contrainte, de nouvelles pistes d'explorations. Rompant dès lors avec une sorte d'homogénéité des créations, le *danser dans* dès le début du XXe siècle est l'une des pistes possibles d'exploration pour générer d'autres modes de corporéités et de gestes dansés. Par son potentiel d'étrangeté, le costume-carcan offre un chemin nouveau et frappe d'irréalité le corps, sorti à la fois de ses connaissances de la danse, et de ses codes de représentations.

Cette première exploration du *danser dans* sur le costume-carcan envisage celui-ci comme une voie possible de réinvention du vivant en scène au début du XXe siècle, entre arts plastiques et danse, annonçant les mutations radicales qui parcourent les relations entre le danseur et la marionnette habitée dans les créations plus contemporaines sur la suite du siècle. Dissimulé de la vue des spectateurs, comment le danseur oscille-t-il entre une démonstration proche de la pantomime et du carnaval, et une expérience intime de déplacement de lui-même et d'animation par le dedans, par le contact le plus étroit avec la structure qui l'enveloppe ? Dans un premier temps, nous aborderons le spectacle iconique de *Parade*[1484] chorégraphié par Léonide Massine et ses géants qui dansent à travers l'étude des costumes de Picasso envisagés comme des marionnettes habitées ; puis nous nous arrêterons sur les expérimentations uniques d'Oskar Schlemmer et du *Ballet triadique*[1485] notamment reconsidérant la structure du corps dansant depuis le costume-carcan et sa matière. Les études de cas relevées ont ceci en commun de présenter des carcasses en mouvement : si le spectateur sait qu'elles sont mues de l'intérieur, il l'oublie assez vite et se retrouve rapidement confronté à ces présences textiles, masquées, à l'anthropomorphisme voilé, qui paraissent avancer seules. Des matières non vivantes à taille humaine se mettent à danser.

[1483] BORIE, Monique, *Corps de pierre, corps de chair. Sculpture et théâtre*, chap. « Vers un théâtre de la mort », *op. cit*, p.85.
[1484] DIAGHILEV (de), Serge, *Parade*, thème Jean Cocteau, musique Érik Satie, décors et costumes Pablo Picasso, chorégraphie Léonide Massine et Serge de Diaghilev, créé au Théâtre du Châtelet, Paris, 18 mai 1917.
[1485] SCHLEMMER, Oskar, *Le Ballet triadique (Triadisches Ballet)*, conception, costumes et chorégraphie Oskar Schlemmer, musique Paul Hindemith, créé à l'Atelier théâtre du Bauhaus, Weimar, 30 septembre 1922.

A) *Parade* : les géants dansent

« Les costumes qu[e Picasso] dessine transforment le corps même du danseur en œuvre d'art »[1486].

Sur les scènes du *Danser dans*, les grandes marionnettes se mettent donc à danser seules, ouvrant la voie vers une théâtralité plus libre en s'éloignant de la vraisemblance et du répertoire académique. Leur taille imposante, leurs mouvements tantôt agiles tantôt fragiles, laissent deviner la présence du danseur dedans. Des premiers essais du début du XXe siècle, on retient aussi souvent la bizarrerie de la disproportion : les pieds visibles sont ridiculement petits relativement à l'ensemble au-dessus d'eux, et soutiennent souvent des structures lourdes et hautes. L'image de la caricature à grosse tête opposée à la finesse des pieds telle que nous l'avons vue au début de *La Marionnette danse* n'est pas loin. Plaisir de la dissimulation, plaisir de la transformation, plaisir du costume disproportionné, « la figure de l'artificiel, double énigmatique et menaçant du personnage vivant »[1487] s'introduit sur la scène, dépassant le danseur en tous points. La marionnette habitée fait oser tous les excès.

Une création se distingue pour ses inventions et son audace dans le paysage de la danse au début du XXe siècle : il s'agit de *Parade* avec les Ballets russes, créé le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet, sous l'impulsion conjointe de Pablo Picasso, Léonide Massine en nouveau chorégraphe des Ballets russes, Jean Cocteau, Érik Satie et Serge de Diaghilev[1488]. Un travail collectif complexe et abouti dont les figures des Managers et du cheval, grandes marionnettes habitées par des danseurs, en tissu et cartonnées, sont les témoins.

Dans le contexte de la Première Guerre mondiale, *Parade* est « un gala de charité pour les blessés »[1489]. Le propos de *Parade* est le jeu, le détournement dans ce contexte difficile : l'argument propose une parade annonçant un spectacle qui n'a finalement jamais lieu. Il s'agit donc de mettre en scène l'annonce festive et populaire qui précède le spectacle, dans la rue. Comme au cirque, les numéros s'enchaînent et en reprennent les codes : un prestidigitateur chinois, des acrobates, des Managers (comme des caricatures cubistes de trois mètres de haut avec une moustache, des

---

1486 GALLO, Luigi, « Les costumes », in GALLO, Luigi et ROMANO, Carmine (dir.), *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne : voyages imaginaires*, préfaces Laurent Le Bon, Jean-François Chougnet et Xavier Rey, introduction Sylvain Bellenger, coéd. MuCEm et Actes Sud, Marseille, 2018, p.18.

1487 PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, chap.3 « Poupées et pantins », *op. cit.*, p.114.

1488 Quelques mois auparavant, ces artistes se retrouvent à Naples pour travailler sur leur projet de ballet : « Le petit groupe découvre l'art des théâtres populaires et les spectacles de marionnettes qui, au début du XXe siècle, se trouvaient à chaque coin de rue. » GALLO, Luigi et ROMANO, Carmine (dir.), *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne : voyages imaginaires*, *ibid.*, p.12.

1489 HUESCA, Roland, « Le Ballet *Parade*, 1917, et le rideau de scène, les décors et costumes de Pablo Picasso », GARNIER, Claire et LE BON, Laurent (commissaires), *1917*, Centre Pompidou, Metz, 26 mai-24 septembre 2012, [en ligne]. In *Site Art plastoc*, France, [consulté le 17 août 2019. Disponible sur : https://artplastoc.blogspot.com/2014/09/246-picasso-et-le-ballet-parade-1917.html.

angles, des bosquets d'arbustes ou des immeubles sur le dos) censés annoncer le spectacle qui suit la parade, un cheval à la face cubiste animé par deux danseurs qui se serait échappé du cirque.

Avec *Parade*, Pablo Picasso ouvre un volet[1490] particulier de son œuvre puisqu'il a collaboré ensuite trois fois avec les Ballets russes : *Le Tricorne* (1919), *Pulcinella* (1920) et *Cuadro flamenco* (1921).[1491] Pour *Parade*, il conçoit non seulement les costumes imposants, le rideau[1492] d'avant-scène[1493] et les décors[1494], mais c'est surtout son positionnement qui bouleverse l'ensemble de l'œuvre. En effet, Cocteau rapporte[1495] qu'à l'origine les Managers n'étaient pas présents dans le projet de la pièce en mai 1916. Didier Plassard précise :

> c'est à Picasso qu'il revient d'avoir considérablement modifié la signification du ballet, en le faisant basculer de la fantaisie douce-amère d'abord envisagée jusqu'à l'atmosphère dérisoire et tapageuse de la version définitive.[1496]

Par des esquisses qu'il montre à ses collaborateurs, Picasso apporte en effet « l'intérêt d'opposer à trois personnages réels comme des chromos collés sur une toile, des personnages inhumains, surhumains, d'une transposition plus grave »[1497]. Ainsi naissent ces marionnettes habitées de Picasso qui sont aujourd'hui tout le symbole de *Parade*, influencé par les œuvres de son contemporain Fortunato Depero[1498] qui ouvre sa vision vers « de nouvelles possibilités formelles »[1499]. Picasso se nourrit de plusieurs influences lors de son séjour à Rome lorsqu'il conçoit les costumes de *Parade* :

1490 GALLO, Luigi et ROMANO, Carmine (dir.), *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne : voyages imaginaires*, *op. cit.*, 142p. ; et ROMANO, Carmine (commissaire), *Voyages imaginaires : Picasso et les ballets russes, entre Italie et Espagne*, MuCEm, Marseille, 16 février-28 juin 2018.

1491 GALLO, Luigi et ROMANO, Carmine (dir.), *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne*, *ibid.*, p.11.

1492 MONOD-FONTAINE, Isabelle, « Rideau de scène du ballet *Parade* », [en ligne]. In *Site Centre Pompidou*, France, [consulté le 25 juin 2018]. Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/PlCIqqd.

1493 Cette toile monumentale déroute les spectateurs qui s'attendaient à voir du cubisme. Elle annonce plutôt l'esprit music-hall et d'art populaire de la pièce. Le « beau » auquel est habitué le public des Ballets russes semble s'éloigner dès l'entrée. HUESCA, Roland, « Le Ballet *Parade*, 1917, et le rideau de scène, les décors et costumes de Pablo Picasso », *op. cit.*

1494 Cubistes, les décors représentent l'entrée d'un chapiteau aux perspectives chagrinées. Cette vision brouille plus encore les attentes des spectateurs puisqu'elle tranche avec la toile initiale.

1495 COCTEAU, Jean, « La Collaboration de *Parade* », *Nord-Sud*, n°4-5, Paris, juin-juillet 1917, pp.29-31, cité in PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, chap.3 « Poupées et pantins », *op. cit.*, p.115.

1496 PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, chap.3 « Poupées et pantins », *idem.*

1497 COCTEAU, Jean, « La Collaboration de *Parade* », *ibid.*

1498 « Fortunato Depero, l'auteur de l'extraordinaire *Balli Plastici*, un monde fantastique peuplé de marionnettes, un spectacle qui est au théâtre ce que *Metropolis* est au cinéma, jouera un rôle déterminant pour les figures les plus cubistes de *Parade*. » et « Les analogies avec les figures dansantes et automatiques du tableau *Meccanica di ballerini* (1917) montrent l'importance de l'apport technique de Fortunato Depero pour la réalisation des costumes. Dans son œuvre picturale et graphique, comme dans le projet de marionnettes dansantes des *Balli plastici* – né en 1917-1918 […] –, l'artiste italien crée des personnages robotisés au plasticisme vigoureux et au chromatisme intense, proches des managers de *Parade*. L'esprit révolutionnaire du jeune futuriste s'accorde avec la pensée du peintre cubiste : les deux artistes, dont les œuvres divergent fortement d'un point de vue formel, veulent exalter le mouvement et saisir la nature intime de leurs sujets. » GALLO, Luigi et ROMANO, Carmine (dir.), *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne*, *ibid.*, p.13 et p.20.

1499 GALLO, Luigi, « Les costumes », *ibid.*, p.18.

> du cubisme à la peinture des avant-gardes italienne et russe, et de l'affiche publicitaire aux calembours propres au comique de music-hall. Il fait aussi référence à la culture populaire, qui se manifeste surtout dans la création de marionnettes.[1500]
>
> Le cubisme est porté à la scène à travers les figures déshumanisées des managers, l'Américain et le Français, avec leur panoplie de gratte-ciels et de nuages : la décomposition intellectuelle de la figure humaine renvoie à des œuvres réalisées précédemment par Picasso et marquées par une contamination entre peinture et sculpture. Ses ébauches montrent le démembrement progressif des personnages qui, d'hommes-sandwichs chevauchant un petit cochon, deviennent de véritables monuments du cubisme synthétique.[1501]

Le fragment étudié de *Parade* est celui avec le cheval. Si l'analyse détaillée aurait pu porter sur les figures des deux Managers, le cheval a retenu mon attention car il propose un duo dansé dans la marionnette habitée (ce qui est peu présent dans le reste du corpus du *danser dans*), mais aussi parce que les archivistes de la Fondation du Théâtre et de l'Opéra de Rome ont facilité mon accès pour cette étude[1502]. Comment le cheval est-il animé et quelle danse à deux naît alors à partir de la marionnette habitée ?

*

Le cheval arrive sur le plateau par l'ouverture centrale du décor en fond de scène, dans une trajectoire venant de jardin. Sa marche se fait sur un schéma homolatéral (les jambes du même côté avancent en même temps) : lorsque le danseur de devant avance sa jambe droite, celui de l'arrière fait la même chose. Dès le début, ce pas non naturel mélange la danse et les techniques de dressage. Par ailleurs, il est marqué par de petits sauts tous les trois pas, changeant la jambe qui soutient le saut. Les pointes des quatre pieds sont visibles, couverts non par des sabots mais des chaussons, et sont ouvertes en dehors en seconde position, de la largeur de la structure marionnettique à porter. Dans un petit saut, les genoux gauches se lèvent, se plient, le pied donne un coup dans l'air, la jambe se tend avant de se reposer au sol. La jambe droite, quant à elle, accompagne simplement d'un léger saut, à peine perceptible tant le pied reste près du sol. Le cheval fait ainsi un petit tour de scène et s'arrête au milieu, profil gauche côté public.

Puis le cheval se met à tourner sur lui-même comme un automate, enchaînant de petits pas de bourrée et un rond de jambe. Il se retrouve dos au public puis continue son tour. De retour de face, il succède plusieurs entrechats pour se déporter vers jardin. Il s'arrête, talons gauches en avant, puis repart dans l'autre sens.

Deuxième arrêt, cette fois-ci, le danseur à l'avant se penche en arrière en agitant les jambes, et est soulevé par son partenaire derrière lui : le cheval se cabre. L'avant retombe au sol, et l'arrière se dandine. Surpris, la partie avant du cheval se retourne et regarde son arrière train.

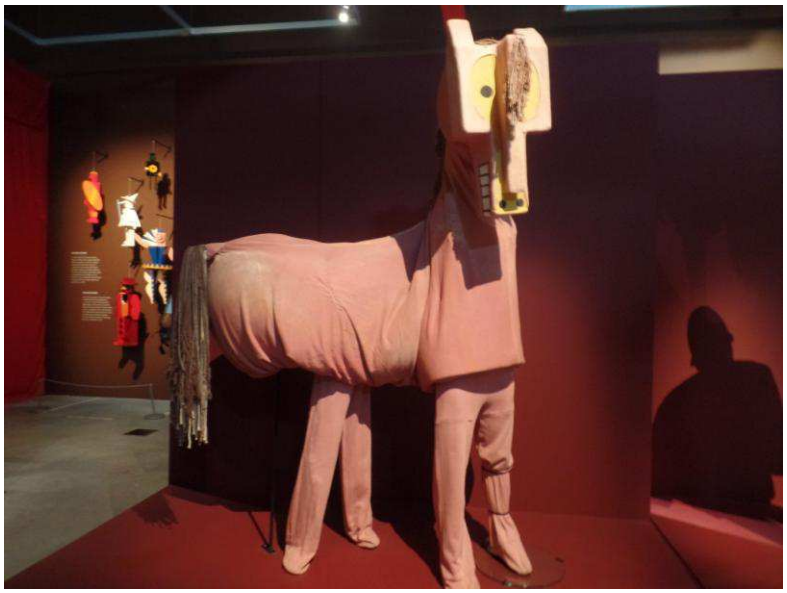
[1500] GALLO, Luigi, « Les costumes », in GALLO, Luigi et ROMANO, Carmine (dir.), *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne*, *op. cit.*, p.20.
[1501] *Idem.*
[1502] Je remercie pour cela l'archiviste historique et audiovisuelle Valentina Fanelli.

Reprise des déplacements vers jardin, arrêt. Le cheval se cabre de nouveau et retombe. L'arrière se dandine, l'avant va pour le regarder, mais l'arrière s'écarte. Le danseur à l'avant allonge alors sa jambe droite comme une révérence et repart vers le centre de la scène.

De nouveau, le cheval se cabre. Une fois retombé au sol, le danseur à l'arrière se met à genoux, tandis que le danseur à l'avant se place en position décontractée, genou gauche à angle droit, jambe droite posée dessus.

L'arrière se relève, les jambes avant se séparent, le trot reprend et, avec quelques dandinements d'arrière train, le cheval fait mine de sortir.

*



ill. n°57, *Parade*, Diaghilev, Satie, Cocteau, Picasso, Massine, 1917, exposition *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne*, MuCEm, Marseille. © Photographie personnelle.

a) Parade de la marionnette habitée

Le cheval que nous venons d'observer propose toutes les qualités de la marionnette habitée, telle que le spectateur peut la retrouver dans les manifestations extérieures de type carnavals, fêtes, parades du nouvel an,… Détenu aujourd'hui par le Teatro dell'Opera di Roma, ce costume-carcan de *Parade* mesure près de trois mètres de haut et doit être habité par deux danseurs pour que son animation fonctionne : le premier danseur enfile le pantalon des pattes de devant ainsi que la tête et le début du dos en maintenant une posture verticale, le second entre dans le pantalon des pattes arrières et porte sur lui la suite du dos et l'arrière-train. Ce dernier est

nécessairement penché en avant pour aplatir le dos de l'animal. La structure reprend celle assez connue des chevaux de cirque figurés par des clowns.

Le cheval est constitué presque essentiellement de textile ce qui allège son poids pour faciliter sa mobilité, avec un tissu ajouré au niveau de l'encolure, à peine visible, pour que le danseur du devant puisse orienter l'ensemble. Si on trouve assez facilement la marionnette comme référence pour *Parade*, il est étonnant que la spécificité de la marionnette habitée ne soit pas particulièrement mentionnée. Le titre de la pièce l'indique pourtant avec efficacité et ce cheval échappé d'un cirque avec deux danseurs à l'intérieur reprend un mode de manipulation qui évoque directement la faune des parades en plein air que l'on trouve un peu partout dans le monde (chevaux, serpents, dragons,…) où les manipulateurs (parfois nombreux !) sont à l'intérieur de la structure à la queue-leu-leu, avec leurs pieds souvent visibles.

L'aspect carnavalesque voulu par le groupe d'artistes de *Parade* et qui découle directement de ce choix de costume fait que ce cheval paraît un peu niais, un étonnant mélange de peluche et de personnage de caricature : d'un marron tirant sur le rose, aux yeux jaunes gigantesques, sa tête cubique tout sourire[1503] se balance en rebondissant tandis que la queue oscille au rythme de ses pas. Le toupet, initialement entre les oreilles et sur le début du front de l'animal, est ici volontairement trop long : alors, la marionnette habitée paraît loucher, ce qui accentue le côté parfois incertain de la démarche. Sa structure corporelle propose aussi des écarts comiques : les jambes, vêtues de pantalons et de chaussons, ne dissimulent que peu leur origine humaine ; les deux danseurs sont assez proches l'un de l'autre, l'arrière-train est donc délaissé, comme suspendu dans le vide, bien plus loin que la biologique des équidés ne saurait l'indiquer.

Globalement, la matérialité du costume est très présente : le tissu ne donne qu'une indication sommaire de la couleur alezan, le crin du toupet et de la queue sont faits de grosse corde, et les divers rembourrages créent des bosses et des creux hasardeux comme un sac de pommes de terres mal rempli, ce qui ramène le costume très souvent au statut de grande poupée de chiffon animée.

[1503] « On reconnaît l'influence des masques africains, que Picasso prisait et collectionnait, dans les couvre-chefs des managers et dans la forme du cheval, dont la tête est inspirée par un masque baoulé de Côte d'Ivoire. » GALLO, Luigi, « Les costumes », in GALLO, Luigi et ROMANO, Carmine (dir.), *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne*, *op. cit.*, p.20.

b) Faire danser un faux cheval

Cet extrait de *Parade* propose la danse d'un faux cheval habité par deux danseurs. La chorégraphie est un savant mélange entre des mouvements cherchant à imiter le cheval de dressage et un étrange personnage animalier qui danserait comme un duo de danseurs : le geste établit par exemple une correspondance entre les pointes et entrechats des danseurs, et les cercles, voltes ou serpentines du cheval de dressage. Sur le plan de la manipulation par la danse, les danseurs à l'intérieur travaillent à plusieurs reprises un geste qui se veut au plus proche du trot du cheval de concours, sollicitant de nombreuses montées de genoux et des pas rapprochés.

Toutefois, l'élégance quasi chorégraphique du cheval dressé et la chorégraphie des danseurs académiques se confrontent avec la lourdeur comique et parfois la désarticulation de la marionnette-canasson. Ces gestes dansés et les marionnettes habitées du cheval et des Managers ne sont d'ailleurs pas épargnés par la critique de Paul Souday lors de la première : « Les dits exercices et les convulsions des monstres constituent tout le scénario. »[1504]

Le ballet au sens strict n'est en effet pas au rendez-vous pour les amateurs et les gestes de la parade prennent le dessus : le cheval est là pour se montrer, faire des cabrioles, faire rire, ou commenter sa propre action en regardant l'arrière de son corps par exemple, en complicité avec le public, reprenant là des codes assez clownesques dans l'esprit bon enfant du carnaval.

c) Jeu des échelles, jeu des formes

Dans cet extrait de *Parade*, certes le spectateur est impressionné par la tenue de ce cheval de marionnette habitée gigantesque dont l'illusion corporelle et gestuelle fonctionne et imite bien l'animal, mais il cherche aussi constamment les danseurs logés à l'intérieur, dont les gestes sont peuplés de clins d'œil qui lui sont directement adressés pour indiquer leur présence. On rit devant cet extrait lorsque l'arrière train se permet des folies, lorsque l'avant se retourne pour le regarder avec étonnement. On s'amuse aussi lorsque le cheval se cabre, imaginant immédiatement comment le danseur de l'arrière soulève le danseur du devant, tout cela avec un gros costume de cheval sur la tête. Cette marionnette habitée de cheval est une petite folie : par la taille du costume d'abord, la coordination à deux ensuite, et l'animalité enfin qui pousse l'amusement des interprètes. En tant que spectateur, on ressent la contrainte qu'ils éprouvent (chaleur sous le

[1504] SOUDAY, Paul, « Un ballet cubiste », *Le Siècle*, 23 mai 1917, cité in HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « Cultures urbaines et expressions populaires » », *op. cit.*, p.118.

costume, manque de visibilité, poids de la structure,…), et on mesure aussi les nombreuses heures de travail et de coordination pour arriver à ce résultat surprenant.

Le travail sur le jeu des échelles que ce grand cheval propose relève des arts de la marionnette, de même que le motif de l'animalité dont le théâtre de marionnettes est peuplé. L'un comme l'autre marquent les limites, voire les impossibilités de la condition humaine et permettent, par la construction marionnettique, d'affranchir les limites et d'augmenter les libertés d'expression. L'animalité devient un « travail sur les marges »[1505] où émerge, du duo de danseurs académiques, un bourrin qui se cabre.

À l'intérieur de ce costume encombrant et plutôt complexe à animer dans l'espace, il est affaire de coordination et d'écoute entre un danseur debout et l'autre au buste plié en deux. La forme du costume, pratiquement d'un seul tenant, condamne d'une certaine façon les deux danseurs à rester ensemble sans jamais se dissocier l'un de l'autre. Dès lors, la danse se fait nécessairement de concert, sur les sensations et la synchronisation, l'un des deux danseurs étant privé de la visibilité du plateau. Il fallait que le cheval soit grand pour aller du côté du grotesque, renforçant ainsi une sorte de démesure claudicante propre à *Parade* : il ne s'agit pas d'un cheval présenté dans toute sa noblesse mais plutôt d'un cheval rebelle qui s'est échappé et qui tantôt imite les plus beaux, tantôt s'amuse et fait la foire. Grand corps marionnettique, petits pieds de danseurs, la construction de cette figure marionnettique animée du dedans navigue entre les contradictions et les incohérences. Finalement, le geste assume régulièrement cette idée en dissociant souvent l'avant de l'arrière par des jeux de regards et de détournements, offrant là un personnage conscience de sa contradiction, et du duo d'animation qui l'anime : cette marionnette habitée est une mise en abyme, une sortie de route de l'illusion portant un regard amusé sur le sérieux de la danse de l'époque d'une part, les possibilités de grotesque de la marionnette d'autre part. Le geste navigue ainsi entre une déformation de l'illusion structurelle du cheval, et une reprise régulière de l'imitation initiale du cheval dressé en fuite.

À l'origine, ce cheval aurait dû être mis dans une disposition plus réaliste encore car il « devait porter un troisième manager, un « mannequin nègre » portant habit et chapeau haut de forme. Cependant, lors de la générale, le mannequin tomba… à jamais »[1506]. La référence serait celle des bouffonneries des Fratellini à Medrano :

[1505] HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « Cultures urbaines et expressions populaires » », *op. cit.*, p.120.
[1506] *Ibid.*, p.118.

> le manager à cheval, censé introduire l'Acrobate, avait d'abord été réalisé à l'aide d'un mannequin enfourchant une monture en tissu (animée par deux danseurs glissés à l'intérieur) à l'instar d'une entrée célèbre des clowns Fratellini[1507].

Dans tous les cas, du cheval et son cavalier, il ne reste donc que le cheval, ce qui permet toutefois au spectateur de se concentrer sur les danseurs à l'intérieur.

Dans cet extrait de *Parade* avec les Ballets russes, la marionnette habitée est une contrainte pour le danseur puisqu'elle constitue une triple entrave : de ses mouvements par sa structure englobante ; de sa liberté puisqu'il doit nécessairement fonctionner en duo imbriqué dans le même costume ; pour le spectateur qui n'a pas accès directement aux danseurs mais à une structure transformée, chimérique, qui est celle du cheval. Dans cette perspective, et selon le principe de la marionnette habitée sur les scènes du *danser dans*, l'animal marionnettique remplace donc les danseurs.

Amusement dans un contexte de guerre, *Parade* est un positionnement[1508], une fenêtre de respiration. Cela dit, la réception est mitigée :

> Le ballet est mis en scène le 18 mai 1917 au théâtre du Châtelet, lors d'une matinée de bienfaisance pour les mutilés de guerre : un rendez-vous mondain important à Paris, où les salles de spectacle étaient fermées depuis 1914. Cependant, le public n'apprécie pas le contraste entre *Parade*, spectacle plein de vitalité et de nouveauté, et le drame de la guerre qui continue de faucher la vie des soldats dans les tranchées. La salle se met à protester bien avant la fin du spectacle. Le compte-rendu rédigé par le journaliste Ilya Ehrenburg est évocateur : « Un cheval est entré en scène avec un masque cubiste, et s'est mis à exécuter des numéros de cirque – il s'est agenouillé, a dansé et s'est incliné. Le public, croyant que les danseurs se moquaient de lui en raison de ses protestations, a complètement perdu la tête […] ! »[1509]. En revanche, le lendemain de la première, Marcel Proust, ému par la fraîcheur du ballet, écrit que le spectacle est une vraie nourriture en ces temps de disette[1510].
>
> Avec la réalisation de *Parade*, Diaghilev confirme le rôle des Ballets russes comme point d'intersection entre les langages esthétiques les plus avancés de l'époque.[1511]

En tout cas, la marionnette habitée est ici utilisée comme outil du rire, du détournement, et de révélation des absurdités et des artifices. Les danseurs, en théorie invisibilisés par le costume carnavalesque, demeurent accessibles au spectateur par les jeux de leurs gestes, réinventant les codes de la danse de leur époque.

[1507] VOLTA, Ornella, *Satie et la danse*, éd. Plume, Paris, 1992, p.66, cité in HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, chap. « Cultures urbaines et expressions populaires » », *op. cit.*, p.118.
[1508] Voir COCTEAU, Jean, « Avant "Parade", *Excelsior*, 18 mai 1917, cité in HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, *ibid.*, p.119.
[1509] SCHEIJEN, Sjeng, *Diaghilev : A life*, éd. Oxford University Press, Londres, 2009, p.331, cité in GALLO, Luigi, « Les costumes », in GALLO, Luigi et ROMANO, Carmine (dir.), *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne*, *op. cit.*, p.21.
[1510] ORLEDGE, Robert, *Satie the Composer*, éd. Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p.212, cité in GALLO, Luigi, « Les costumes », *idem*.
[1511] GALLO, Luigi, « Les costumes », *idem*.

B) Restructurer l'humain : le cas d'Oskar Schlemmer

*

Le danseur porte un casque en forme de sphère recouvrant toute sa tête. Bleu et noir, le casque brille et est pourvu de quatre grands cercles noirs figurant le front, les joues et le menton, quatre petits cercles blancs pour les yeux et les narines, trois lignes blanches pour l'arête du nez et la bouche. Avec ces traits anthropomorphes, ce casque évoque aussi la carapace d'un insecte, le masque rituel ou le casque de combattant.

La tête tourne lentement de droite à gauche, ce qui brouille la localisation du regard du masque, tantôt logé à l'emplacement initial des yeux (rappelant l'humain), tantôt se déportant sur les joues (comme d'immenses yeux de coléoptère).

Pieds en première position, c'est tout le corps qui bouge : la tête sans cou est vissée telle une énorme boule sur un cylindre encore plus gros à franges rouges, soutenu par deux jambes rembourrées, rayées noires et blanches. Les pieds disparaissent dans le triangle noir de la première position. Sans bras, vu de loin, le danseur costumé ressemble à une grande quille vêtue d'un abat-jour à franges. Il oscille de droite à gauche dans un mouvement régulier qui anime les franges à retardement. Culbuto, il peut sauter sur place, talons joints et, lorsqu'il observe la scène, son regard emporte tout le costume avec lui : c'est le corps entier, d'un bloc, qui regarde.

*

Probablement l'un des plus grands innovateurs des avant-gardes historiques du début du XXe siècle, arrêté par la montée du nazisme, Oskar Schlemmer est à l'évidence la figure incontournable du *danser dans*. Artiste transversal, à la fois danseur, peintre, sculpteur, homme de théâtre,… il laisse derrière lui une œuvre aux expériences extrêmement abouties interrogeant les rapports entre matières, volumes et gestes à travers le corps vivant. Comme le souligne Claire Rousier, Oskar Schlemmer « fonde ses recherches scéniques sur une dépersonnalisation et une "marionnettisation" »[1512] de l'interprète. Artiste-chercheur autant que pédagogue, il intègre l'équipe pluridisciplinaire du Bauhaus à Weimar de 1921 à 1929 en qualité de professeur de peinture, scénographe et décorateur, « maître des formes »[1513] et « chargé du cours sur l'Homme »[1514]. Durant cette période, il place au cœur de ses préoccupations l'étude des gestes et

[1512] ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, « Avant-propos », coll. « Recherches », éd. Centre national de la danse, Pantin, 2001, p.7.
[1513] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, dossier de présentation, Centre Pompidou-Metz, 2016, p.3.
[1514] *Idem*.

des mouvements du corps, qu'il contraint, détourne, réinvente par des constructions plastiques destinées à la scène de la danse. À l'entre-deux guerres, ses cours deviennent un lieu de recherche essentiel d'expérimentations performatives, plastiques et chorégraphiques. En effet, Schlemmer prend conscience de la nécessité d'un repositionnement de l'Homme dans le monde où, désormais, la place de la technologie va croissant. Il dialogue, par jeux d'influences réciproques, avec de nombreux artistes de son époque, au Bauhaus ou ailleurs, comme Constantin Brancusi, Giorgio de Chirico, Vassily Kandinsky ou Paul Klee.

Son œuvre majeure est le *Ballet triadique*, qui prend la suite d'expériences novatrices telles que *Parade* de Pablo Picasso ou *Feu d'artifice* de Giacomo Balla. Le *Ballet triadique*, sur lequel Schlemmer ne cessera de travailler tout au long de sa vie (et qui demeurera en conséquence inachevé car toujours en mouvement dans la tête de l'artiste et dans ses écrits jusqu'à la fin de sa vie) comporte douze danses et est divisé en trois sections colorées elles-mêmes prises en charge par trois danseurs (deux hommes, une femme) aux dix-huit costumes-carcans géométriques en trois dimensions[1515] : la séquence jaune, enjouée et dynamique ; la séquence rose, plus tempérée ; la dernière plus fantastique, agitée, mystique, est la séquence noire[1516]. Toutes visent à dérouter la perception du corps pour le spectateur, autant que les chemins habituels du danseur dans son propre corps.

Comme Schlemmer est un artiste difficile à synthétiser tant son œuvre et son apport pour les arts sont pluriels, je me concentrerai sur les costumes et leur impact tant sur la réalisation du geste dansé que sur la vision détournée de l'humain qu'ils proposent pour le *danser dans*. Les années 1920 sont le temps de « la montée en puissance du libre arbitre de l'individu »[1517], et Schlemmer saisit l'occasion de fouiller dans le passé de la danse, de s'éloigner des

---

[1515] Tout ou presque est pensé par trois dans le *Ballet triadique* : « Danse/costume/musique ; formes/couleurs/espaces ; carrés/cercles/triangles ; cubes/sphères/cônes ; rouge/bleu/jaune […]. Rédigeant son texte *L'Homme et la figure d'art*, [Schlemmer] combine de multiples triptyques : Abstraction-Mécanisation-Technique / Simulation-Déguisement-Métamorphose / Verbe-Acte-Forme / Parole-Jeu-Optique / Auteur-Acteur-Créateur d'images. Selon Oskar Schlemmer, habilement maniés, ces ensembles doivent entrer en relation et s'enrichir pour magnifier chaque œuvre. » HUESCA, Roland, *Danse, arts et modernité. Au mépris des usages*, « Vers de nouvelles spiritualités », *op. cit.*, p.55. Métaphore d'un triangle spirituel, équilibre parfait, Trinité chrétienne,… le chiffre trois est teinté de spiritisme chez Schlemmer. Par ailleurs, il justifie ce choix dans son journal : « le nombre trois est un nombre extrêmement important et dominant, où le moi monomane et la construction de la dualité sont dépassés, où commence le collectif. » SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, chap. « Journal 5 juillet 1926 », *op. cit.*, p.133.

[1516] SCHLEMMER Oskar, « Regard rétrospectif sur mon *Ballet triadique* » et SCHLEMMER, C. Raman, « Oskar Schlemmer et sa vision utopiste du spectacle de danse », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, *op. cit.*, p.12 et p.24.

[1517] HUESCA, Roland, *Danse, arts et modernité. Au mépris des usages*, « L'impact des utopies », *ibid.*, p.76.

académismes[1518], tout en saisissant les grands bouleversements industriels, mécaniques, matériels de son temps qui vont radicalement impacter le corps humain.

a) *Le Ballet triadique*, une « danse de formes et de gestes »[1519]

La première du *Ballet triadique* a lieu en représentation intégrale en septembre 1922 au Landestheater de Stuttgart[1520]. Le *Ballet* est décrit comme suit :

> Le *Ballet triadique* se compose de trois parties qui forment une structure de scènes de danse stylisées par des types, allant de la bouffonnerie au sérieux. La première est d'un genre burlesques enjoué, avec une scène de panneaux jaune citron ; la deuxième est cérémonieuse et solennelle, sur une scène rose, et la troisième est une fantaisie mystique sur une scène noire. Les douze différentes danses sont exécutées tour à tour, dans dix-huit costumes différents, par trois personnes : deux danseurs et une danseuse. Les costumes se composent en partie de pièces de toile rembourrées d'ouate, en partie de formes rigides de papier mâché, colorées ou recouvertes de métal.[1521]

Grand théoricien et connaisseur de l'Histoire de l'art, Schlemmer prend le temps[1522] de penser avec précisions ses costumes, comme le montrent ses nombreux dessins[1523], empruntant beaucoup à la géométrie et à l'architecture. Ces costumes-carcans qu'il conçoit ont pour fonction première de resculpter le corps humain au-delà de ses logiques structurelles communes : par la matière et la géométrie qu'ils apportent, ils déplacent le centre de gravité des danseurs, reconditionnent leur équilibre et les mettent dans des états de perte de repères. Cette recherche a pour but chez Schlemmer à la fois de déstabiliser les attentes du spectateur, et de renforcer la créativité gestuelle des danseurs, mis en situation d'exploration quasi laboratoire. Possibles, impossibles, contraints ou libres, réels, oniriques,… les gestes dansés qui en découlent construisent des corps à la croisée du vivant et de la matière, bouleversant avec radicalité toute perception du vivant en scène.

Artiste pluridisciplinaire, chercheur indompté, Schlemmer pense le geste et le corps dansé aux confins de ce mélange entre les arts qui construit sa pensée : il s'affranchit de tout réalisme dramaturgique pour faire du corps entier un espace de naissance de l'imaginaire et de la rêverie, architecturé, géométrisé, sculpté.

[1518] Voir RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, coll. « Points », éd. Seuil, Paris, 2000, p.570, cité in HUESCA, Roland, *Danse, arts et modernité. Au mépris des usages*, *op. cit.*

[1519] DISERENS, Catherine, « L'homme dans l'espace. Une petite introduction à l'artiste et son œuvre », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, coéd. Musée de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, p.9.

[1520] Une première ébauche avait été proposée dès 1916.

[1521] SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, chap. « Le Ballet triadique », *op. cit.*, p.102.

[1522] Le *Ballet triadique* est l'aboutissement d'au moins une dizaine d'années de travail et de réflexion.

[1523] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, Centre Pompidou-Metz, 13 octobre 2016-16 janvier 2017.

Le *Ballet triadique* selon Schlemmer aspire à « la dématérialisation des corps sans se purifier dans l'occultisme »[1524]. Concrètement, ses costumes-carcans sont autant de propositions qui redimensionnent l'humain : géométriques, détournant les articulations de leurs fonctions, ils réinventent la logique habituelle du corps humain pour faire danser des silhouettes jusque-là inconnues. Néanmoins, les costumes d'Oskar Schlemmer ne se départissent jamais tout à fait d'un certain anthropomorphisme : si le buste est rond, si une main est remplacée par un pic, si une jambe disparaît dans le noir par le jeu du collant, la silhouette vaguement anthropomorphe (tête, buste, jambes) demeure accessible au spectateur. Est-ce alors un humain ? un robot ? une sculpture cubique en mouvement ? un culbuto ? une poupée qui se mettent à danser ? une marionnette ? Si l'humain s'éloigne peu à peu sous les gestes et les costumes de Schlemmer, sa trace structurelle demeure.

En même temps que ses recherches autour du *Ballet triadique*, Schlemmer a un rapport à la marionnette qui interroge le geste dansé de sculptures : il crée le *Cabinet figural*[1525] en 1923, inspiré du théâtre de marionnettes et du théâtre d'ombres, dans lequel les manipulateurs-danseurs étaient entièrement vêtus de noir, invisibles, et bougeaient des formes, des pantins géométrisés, assez proches des costumes qu'il construit. Schlemmer est conscient du passage d'une étape à l'autre dans son travail :

> Si ces figures planes n'autorisent qu'un mouvement axial (latéralement), mon *Ballet triadique*, en revanche, représente bien le type du plastique-spatial, puisque les constructions de formes plastiques abstraites sont portées et "dansées" par des danseurs en chair et en os.[1526]

La manipulation dans le noir du *Cabinet figural* permet de jouer sur l'illusion d'une certaine autonomie des figures, avec une gestuelle mécanisée. De plus :

> Une deuxième version de ce *Cabinet figural* fut projetée sur écran et témoigne des expériences techniques en vogue au Bauhaus. Cette œuvre reflète l'inspiration que Schlemmer a puisée dans le livre capital *[Sur] le théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist […].[1527]

De sa lecture de Kleist, Schlemmer retient la simplicité du tracé dans l'espace et les mouvements pendulaires de la marionnette : pour le *Ballet triadique*, le geste est donc composé à partir des costumes polychromes marionnettiques dont la contrainte plastique qu'ils constituent (poids, forme géométrique) va orienter et guider les danseurs pour trouver des solutions nouvelles de gestes. La forme devient un absolu qui guide toute énergie du corps. Schlemmer a en effet deux

---

[1524] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, dossier de présentation, *op. cit.*, p.13. La citation est extraite du *Journal* d'Oskar Schlemmer, septembre 1922.
[1525] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, *op. cit.*
[1526] SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, chap. « Aperçus sur la scène et la danse », *op. cit.*, p.57.
[1527] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, dossier de présentation, *ibid.*, p.16.

maîtres qu'il cite dans ses écrits, Novalis et Kleist : « la mathématique pure est une religion »[1528] et « il faut « encore une fois goûter au fruit de l'arbre de la connaissance [la science] pour retomber en état d'innocence » »[1529]. L'ère industrielle est considérée à la fois comme une avancée majeure, et comme un chemin possible d'éloignement de l'humain relativement à lui-même, mettant à mal son état d'innocence nécessaire à son renouvellement. Schlemmer lit Kleist suivant le besoin d'abandon que le dramaturge préconise pour que le geste puisse exister : abandon donc à la forme, à la ligne, à la mathématique, au costume, au poids[1530] pour faire naître un geste pur de danse, abstrait, détaché de tout placage signifié. Pour une ouverture de la créativité, Schlemmer s'impose à lui-même une forme de rigueur théorique assez stricte, « extrême »[1531], alors qu'il est tout autant l'initiateur de grands moments de joie au Bauhaus comme la *Fête blanche* ou la *Fête du métal* : sous la rigueur mathématique, le plaisir du jeu est au centre de ses préoccupations.[1532] De cet état d'innocence découlent ses danses où l'interprète ne fait qu'un avec le costume, composant un seul et même corps, dans la même direction. « Un peu de machine contre la machine »[1533] comme le souligne Éric Michaud : la mécanique est envisagée par Schlemmer autant à partir de la pureté de sa rigueur que par les aspects les plus concrets de sa matérialité (poids, volume,…). De « l'aliénation et [du] morcellement social »[1534] qu'amène la machine, Schlemmer extrait une réconciliation par la matière des corps :

> Non aux lamentations sur la mécanisation ! Oui au plaisir de la mathématique ! Et encore une fois, pas de celle qui fait transpirer sur les bancs d'école, mais de la mathématique "artiste", métaphysique, qui survient nécessairement là où, comme dans l'art, le sensible est au commencement et prend corps dans la forme ; là où le subconscient et l'inconscient viennent à la clarté du conscient.[1535]

De Kleist, Schlemmer puise une mécanique toute pure clarifiant la danse, et enveloppe ainsi les corps pour ne laisser voir que le geste, guidé par les formes du costume-carcan inspiré de la marionnette habitée. Il énonce ainsi que « l'être humain est autant un organisme de chair et de sang qu'un mécanisme fait de nombres et de mesures »[1536].

Cela dit, une tension demeure entre une réinvention voire un bouleversement total des codes gestuels par ses costumes, et les reprises de certains gestes plus classiques comme les

---

1528 NOVALIS, *L'Encyclopédie*, trad. et présentation Maurice de Gandillac, préface Ewald Wasmuth, coll. « Arguments », éd. de Minuit, Paris, 1966, fragment 401, p.128, cité in MICHAUD, Éric, préface « Le dernier chapitre de l'Histoire du monde », in SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, *op. cit.* p.15.
1529 KLEIST (von), Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, cité in MICHAUD, Éric, préface « Le dernier chapitre de l'Histoire du monde », in SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et* abstraction, *idem.*
1530 PLASSARD, Didier, « *Eine schöne Kunstfigur* : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, *op. cit.*, pp.55-66.
1531 SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, chap. « Mathématique de la danse », *op. cit.*, p.39.
1532 *Ibid.*, p.41.
1533 MICHAUD, Éric, préface « Le dernier chapitre de l'Histoire du monde », in SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et* abstraction, *ibid.*, p.16.
1534 *Idem.*
1535 SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, chap. « Mathématique de la danse », *ibid.*, p.39.
1536 *Ibid.*, p.40.

pointes par exemple. Schlemmer ne fait pas table rase de l'ancien monde au profit d'un nouveau qu'il aurait imaginé, mais construit la nouveauté sur des vestiges. Dans cette perspective, supposons alors que l'opposition est le *leitmotiv* de la recherche de Schlemmer sur le *Ballet triadique* comme en témoignent les gestes qui découlent de certains costumes : souvent de petits pas pour des jambes libres, ou au contraire des sauts et rebonds sous des costumes très volumineux par exemple, ou bien encore des directions contraires induites dans le corps par le costume lui-même comme c'est le cas pour le personnage de l'Abstrait notamment. En cela, Schlemmer est très marionnettique, réfléchissant comme Kleist en termes de déplacement de centres de gravité et de polarités de points de vue, comme ce peut être le cas par exemple avec la marionnette à gaine (étirée à la verticale) relativement au corps du marionnettiste (dissimulé et ancré dans le sol).

ill. n°58 : *Le Ballet triadique*, Oskar Schlemmer, création 1922, capture d'écran.

ill. n°59, *Le Ballet triadique*, Oskar Schlemmer, création 1922. © Wilfried Hösl.

ill. n°60, *Le Ballet triadique*, L'Abstrait, Oskar Schlemmer, masque en deux parties colorées, plastron revêtement bronze argenté, jambe-pilon rembourrée recouverte de feutre, cloche, main-pilon bois et bronze avec poignée, photographie, création 1922. © Wilfried Hösl.

Pour composer le *Ballet triadique*, Schlemmer précise alors dans son journal les accords nécessaires entre :

> la forme, la couleur, l'espace ; les trois dimensions de l'espace ; la hauteur, la profondeur, la largeur ; les formes fondamentales : la sphère, le cube, la pyramide ; les couleurs primaires : le rouge, le bleu, le jaune ; la trinité de la danse, du costume et de la musique, et cætera.[1537]

La fascinante ambivalence entre le costume et la sculpture ne doit pas limiter le travail de Schlemmer à la géométrie : certes, il a réfléchi à une géométrisation du geste et du corps, mais il a aussi cherché à unir le danseur à son environnement. En effet, le corps du danseur ainsi dissimulé par le costume met à exécution le vœu d'abandon cher à Kleist[1538], en venant se perdre dans la matière marionnettique. Effectivement, « à l'issue de la Première Guerre mondiale, Schlemmer prend conscience de la nécessité de réévaluer la place de l'homme dans ce nouveau monde envahi par la technique ».[1539] Les costumes de Schlemmer et notamment du *Ballet triadique* vont donc combiner plusieurs références, notamment la machine, la mécanique (les robots vont-ils dépasser les hommes ? La matière sera-t-elle finalement supérieure à la chair ?), la composition et l'équilibre du corps (radicalité du costume sans bras où le danseur n'a plus accès à son équilibre habituel, ayant les bras enfermés dans une boule sur le buste et doit, en conséquence, compenser ce manque d'équilibre en inventant d'autres types de gestes).

b) Texturer le corps : danser à partir de la matière

Avec ses costumes, Schlemmer cherche à transformer radicalement la texture du corps du danseur : encore vaguement humain, et pourtant déjà tellement éloigné par sa matière, son poids, le tracé de sa silhouette dans l'espace,… Tout semble partir des costumes-carcans chez Schlemmer qui sont pensés comme des sculptures en mouvement. En effet, ils précèdent la danse qui n'émerge qu'à partir d'eux, une fois enfilés par les danseurs :

> il y a des costumes qui portent en eux-mêmes leur propre finalité, c'est-à-dire qu'ils sont faits de telle sorte qu'ils forcent l'expression de la danse. Prenez la figure humaine simplement vêtue d'un maillot blanc, prenez ce danseur dans l'espace. Sous cette forme, il est en quelque sorte la figure de base, une page blanche, non écrite […]. Chacun des accessoires suivants, comme un bas rouge à la jambe gauche, un bâton dans la main droite, modifie nécessairement la neutralité qu'avait jusqu'alors la figure. Celle-ci est

---

[1537] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, dossier de présentation, *op. cit.*, p.14. La citation est extraite du *Journal* d'Oskar Schlemmer, septembre 1922.

[1538] Dans *Théâtre et abstraction*, Schlemmer évoque la résonnance des textes de Kleist et Craig sur son œuvre. SCHLEMMER, Oskar, « L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *op. cit.*, p.134.

[1539] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, 2016, [en ligne]. In *Site Centre Pompidou Metz*, France, [consulté le 20 janvier 2017]. Disponible sur : https://www.centrepompidou-metz.fr/oskar-schlemmer-lhomme-qui-danse.

déséquilibrée, il s'ensuit une inflexion unilatérale, la disposition interne et externe du danseur est infléchie de façon décisive.[1540]

La danse se compose donc à partir de la matière et *en* elle. Les traces filmiques[1541] du *Ballet triadique* sont d'ailleurs pensées selon cette perspective, filmant un geste qui émerge à partir du costume : plusieurs plans débutent par un zoom de la caméra sur un détail déjà en mouvement pour ensuite s'élargir et offrir la vision d'un corps complet. C'est d'abord la texture du costume, sa couleur, sa matière, son étrangeté qui constituent le point de départ du geste filmé.

Dans ses textes comme sur scène, Schlemmer se pose constamment la question des volumes[1542]. Il s'interroge sur la place du corps dans l'espace, au-delà du tableau que peut constituer la scène, pensée en aplat : Schlemmer pense donc en volumes, en lignes, en tracés, en reliefs (sphère, pyramide, cube comme il l'écrit dans son *Journal* en 1926)[1543]. Dès ses croquis, on voit comment il cherche à faire sortir la géométrie du plan pour la resituer dans l'espace et observer la façon dont son geste pourrait se réaliser[1544]. « Il est l'un des premiers à le faire »[1545]. Dès l'immobilité, dès le dessin ou dès le costume non-revêtu par un danseur, le mouvement est là. Comme la marionnette qui est pensée pour sa mise en mouvement, les costumes de Schlemmer ont une géométrie gestualisée dès la racine, faisant de la danse ce qu'il appelle régulièrement « cet événement optique »[1546], un jeu à destination du regard. Il amène en effet avec ses costumes la réflexion d'un corps non plus aplati par le geste dansé mais en relief, avec des angles, des courbures, des disparitions de membres,… Ainsi, le corps devient un véritable terrain de jeux pour composer des images toutes plus innovantes pour représenter l'humain détourné en matière en mouvement.

Les photographies, les vidéos ainsi que les paroles de danseurs comme Albert Flocon par exemple dans *Scénographies au Bauhaus*[1547] témoignent de l'aspect très contraignant des costumes réalisés par Schlemmer. La lourdeur des matériaux utilisés pour les composer (cartonnage, bois,

---

[1540] SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, chap. « Nouvelles figures de la scène », *op. cit.*, p.76. Ce texte est construit sur le schéma d'un entretien fictif, permettant à Oskar Schlemmer d'affiner son argumentaire, une idée que l'on retrouve dans l'essai d'Heinrich von Kleist.

[1541] Voir la reconstitution filmique disponible à l'Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières : SCHLEMMER, Oskar et OPHRAT, Hadas, *Das Triadische ballett*, couleurs, 53min, acquise en 1987.

[1542] SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, chap. « Aperçus sur la scène et la danse », *op. cit.*, p.59.

[1543] *Ibid.*, chap. « Journal, 5 juillet 1926 », p.132.

[1544] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, *op. cit.*

[1545] RONDEAU, Corinne, « Arts plastiques : « Rétrospective Cy Twombly » et « Oskar Schlemmer – L'homme qui danse », LAPORTE, Arnaud, *La Dispute*, France Culture, 4 janvier 2017, [en ligne]. In *Site France Culture*, [consulté le 31 juillet 2020]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/arts-plastiques-retrospective-cy-twombly-et-oskar-schlemmer-lhomme-qui-danse.

[1546] RONDEAU, Corinne, « Arts plastiques : « Rétrospective Cy Twombly » et « Oskar Schlemmer – L'homme qui danse », *ibid.*

[1547] FLOCON, Albert, *Scénographies au Bauhaus : Dessau 1927-1930. Hommage à Oskar Schlemmer en plusieurs tableaux*, précédé d'une lettre de Philippe Soupault, éd. Séguier, Paris, 1987, 143p.

rembourrage en coton hydrophile qui absorbe la sueur, raconte Albert Flocon[1548]), bien loin des techniques plus légères d'aujourd'hui, autant que la forme et la disponibilité (rigide ici, souple là) opposent des difficultés majeures à l'aisance du mouvement. Par cette diversité de matériaux, Schlemmer pousse les danseurs à trouver des solutions pour danser avec la matière, laquelle déroute toute dimension gravitaire connue pour agir sur l'interprète (certaines de ses danses d'ailleurs ont des titres évocateurs : *Danse du métal*, *Danse des bâtons*, *Danse du verre*,…) : c'est bien la matière qui danse, dont le corps est au service. Didier Plassard précise :

> les descriptions consignées par Schlemmer dans ses notes de travail sur le *Ballet triadique* montrent à quel point la forme du costume, le déplacement du centre de gravité et le mouvement du danseur constituent pour lui une unité indissociable.[1549]

En effet, Schlemmer note :

> (l'abstrait) appelé aussi le martien […]. – le plus audacieux des costumes, très réussi sur le plan du mouvement, mais inexploité.
>
> jambe droite (blanche) très accentuée, pouvant être lancée en avant et servir d'appui, avec cela grands pas à longues enjambées et bonds. Pourtant lourd, important. – rotation de la cloche, trouvant l'espace, piquant. Autre main : la massue : à l'horizontale, à la verticale, en diagonale, tombant lourdement aussi, en pendant pour faire contrepoids à la cloche. Bon : traverser la scène en diagonale et position face au public.
>
> grands gestes. « grotesque monumental ».[1550]

Avec ces poids et contrepoids, Schlemmer renoue avec les mouvements pendulaires repérés par Kleist sur la marionnette, et produit une confrontation entre le système corporel du danseur d'une part, et ce système matériel d'autre part redistribuant toute sensation de gravité.

Par ses expérimentations, Schlemmer pose donc la question de l'état de corps et de sa pérennité dès lors qu'il y a une contrainte, en l'occurrence ici le matériau (tissu, masque, plastron, rembourrage,…), une question qui parcourt ensuite de nombreuses créations sur le XXe siècle. Le matériau ajouté, ce *sur-volume* sur le volume lui-même du corps, met le danseur à l'intérieur dans un autre état qu'il lui faut apprivoiser. Il s'agit donc d'aller au-delà de la partition, de la chorégraphie, de l'objet en lui-même que constitue la proposition du costume pour interroger l'état dans lequel le danseur est mis, ce qu'il ressent et comment sa créativité s'en trouve stimulée. Poids, mesure, espace, toucher, possibilités, impossibilités sont réinventés, redéfinis.

Enfin, ces costumes-carcans dans le *Ballet triadique* notamment, sont composés de dynamiques contradictoires. Si l'on prend l'exemple du costume créé pour l'Abstrait (interprété par Schlemmer lui-même lors de la première à Stuttgart), il est à la fois composé de parties dures

---

[1548] FLOCON, Albert, *Scénographies au Bauhaus*, *op. cit.*

[1549] PLASSARD, Didier, « *Eine schöne Kunstfigur* : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, *op. cit.*, p.63.

[1550] SCHLEMMER, Oskar, « Regiebuch zum *Triadischen Ballet* », manuscript, 1927 (Bauhaus-Archiv, Berlin), cite in PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, chap.6 « Le théâtre et l'utopie », *op. cit.*, p.257.

(plastron) et de rembourrage pour grossir le corps, ou au contraire de parties vêtues de noir destinées à s'effacer de l'ensemble dans une fusion du corps au décor obscurci. En y regardant de plus près, avec un tel mélange, l'Abstrait est en quelque sorte une grande jambe unique :

> Dans le *Ballet triadique* […], on a fait abondamment usage de ces possibilités de changement et de métamorphose. La jambe dite gigantesque, par exemple, a pour conséquence que le danseur devient dans une certaine mesure "tout jambe", c'est-à-dire que le centre de gravité de son mouvement s'y trouvé déplacé avec acuité et que les fonctions du reste du corps lui sont subordonnées. Toutes les autres formes dont cette figure est encore revêtue et équipée servent à reconstruire l'équilibre consciemment détruit, à atteindre une harmonie fondée sur l'asymétrie : ainsi la forme de cloche avec sa pointe qui transperce l'espace, le "plateau" de la poitrine, la massue, le masque enfin, sur lesquels se concentre à nouveau la translation des formes.[1551]

Tout le corps est une ligne tracée par le costume, une puissance.[1552] Il devient dès lors une métaphore, un signe, et s'éloigne d'une reconnaissance possible d'avec le vivant humain. En ce sens, l'Abstrait incarne « le triomphe de la forme pure abstraite »[1553] parmi toutes les figures qui parcourent le *Ballet triadique*.

Or, en 1925 dans *L'homme et la figure d'art*, Schlemmer écrit que « l'histoire du théâtre est l'histoire de la transformation de la forme humaine »[1554]. L'étude du corps a donc toujours constitué le centre de ses explorations artistiques et pédagogiques. Par ses recherches rigoureuses, particulièrement fécondes durant sa période d'exercice au Bauhaus, Schlemmer tend « à se détacher d'une anatomie fixe pour réinventer un corps non déterminé »[1555]. En ce sens, il rejoint les scènes du *danser dans*, faisant disparaître le danseur de la vue du spectateur pour produire des formes indéfinissables en mouvement, accordant une place dominante à la présence de la matière.

c) Corps et identités remodelées : quand la contrainte agit sur le danseur

> La transformation du corps humain, sa métamorphose, est rendue possible par le costume, le déguisement. Costume et masque soulignent l'apparence, ou la changent ; ils expriment l'essence, ou la camouflent délibérément ; ils renforcent sa conformité aux lois organiques ou mécaniques, ou bien l'abolissent. […] Peuvent être fondamentalement déterminantes pour la transformation du corps humain selon l'esprit de ce costume de scène :
>
> Les lois de l'espace cubique environnant ; ici, les formes cubiques sont transposées sur les formes humaines du corps : tête, tronc, bras, jambes, sont transformés en constructions spatio-cubiques. Résultat : une architecture en mouvement.
>
> Les lois de fonctionnement du corps humain par rapport à l'espace ; ces lois signifient une typification des formes du corps : la forme en œuf de la tête, la forme en vase du tronc, la forme en quille des bras et des jambes, la forme en sphère des jointures Résultat : la marionnette.

[1551] SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, chap. « Nouvelles figures de la scène », *op. cit.*, p.77.
[1552] L'Abstrait annonce la fragmentation du corps de la marionnette sur le XXe siècle où jambes, mains, têtes, détachées du reste du corps, concentrent la figure marionnettique et suffisent à la dramaturgie.
[1553] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, 2016, [en ligne], *op. cit.*
[1554] SCHLEMMER, Oskar, « L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *op. cit.*, p.123.
[1555] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, 2016, [en ligne], *ibid.*

> Les lois du mouvement du corps humain dans l'espace ; ici, ce sont les formes de rotation, de direction et d'intersection de l'espace : toupie, escargot, spirale, disque. Résultat : un organisme technique.
>
> Les formes d'expressions métaphysiques, comme symbolisation des membres du corps humain : la forme en étoile de la main, doigts écartés, le signe des bras croisés, la forme en croix de la colonne vertébrale et des épaule ; en outre, la tête double, les membres multiples, division et abolition des formes. Résultat : la dématérialisation.[1556]

Quille, œuf, cloche, sphères, cubes, rotations, spirales, lignes, escargots, symboles, casques à deux têtes,… parsèment les corps des costumes-carcans d'Oskar Schlemmer qui en dresse ici la liste, et conditionnent les gestes possibles du *danser dans* au sein de ses œuvres. Ils racontent par leur forme et les gestes qu'ils induisent les états du corps humain situé en eux. Ils le métamorphosent dans l'espace, et bouleversent ses rapports avec lui. Le *danser dans* se penche ici sur la question du « mouvant, des identités mouvantes, ou des régimes de présence »[1557] et en conséquence sur « ce qui est mû, mis en mouvement, animé. »[1558] Le mouvant « a la puissance de se mouvoir » [1559], un sens courant qui contient autant des propriétés internes (se mettre en mouvement soi-même) que des propriétés d'agissement sur autrui (mettre en mouvement l'autre, l'objet, la matière…). Au-delà du costume qui viserait à dépersonnaliser le danseur, les œuvres plastiques de Schlemmer, rembourrées, encombrantes, contraignantes et canalisatrices, renouvellent le geste du danseur logé à l'intérieur, réinterrogeant sa manière de percevoir son corps et l'espace.

Karin von Maur présente l'œuvre de Schlemmer, dansée et picturale, ainsi :

> Certes, c'est l'homme qui est au centre de son œuvre, mais il ne se révèle pas : les visages sont dépersonnalisés et réduits à des types comme les silhouettes qui le plus souvent se détournent de profil ou de dos ; même si elles font face au spectateur, comme la danseuse dans le tableau de Munich *Die Geste* (Le Geste), leur attitude est ambivalente, hybride, on ne sait si elles se protègent ou viennent à vos devants, si elles se dévoilent ou se dissimulent.[1560]

Chez Schlemmer, l'abstraction lui permet d'arriver à une « métaphysique des formes »[1561], en réponse aux stigmates de son temps, et aux grands courants de l'art moderne déjà en place tels que le Cubisme ou l'Expressionnisme par exemple. Ainsi, il explique que « le mot théâtre désigne l'essence la plus fondamentale de la scène : simulation, déguisement, métamorphose »[1562],

---

1556 SCHLEMMER, Oskar, « L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *op. cit.*, pp.131-132

1557 GARRÉ-NICOARĂ, Marie et HEIDELBERGER, Aurore, Journée d'Études *Corps mouvants, corps en mouvement : danse et animation*, « Introduction », *op. cit.*

1558 *Idem.*

1559 LITTRÉ, Émile, « mouvant », édité entre 1873 et 1877, [en ligne]. In *Site Littré*, France, [consulté le 21 février 2015]. Disponible sur : https://www.littre.org/definition/mouvant.

1560 MAUR (von), Karin, « Oskar Schlemmer et son combat « pour la précision de l'idée », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *op. cit.*, p.14.

1561 Schlemmer cité par GARRÉ NICOARĂ, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de la théâtralisation de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.40.

1562 SCHLEMMER, Oskar, « L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *ibid.*, p.124.

induisant ainsi toutes les transformations possibles du vivant, du corps au geste lesquels, dès lors, deviennent une texture modelable indéfiniment. L'humain demeure, mais il se fait matière dans son œuvre. Pour composer au plateau, Schlemmer jongle donc entre la rigueur et la connexion de l'interprète avec son moi le plus profond : « d'une part, dans les sources de la vie, au fond de soi-même, dans les profondeurs de la sensation et de la sensibilité, et d'autre part dans l'ordre établi par l'esprit humain : le nombre, la mesure, la règle. »[1563]

Dès lors, les costumes conçus par Schlemmer en particulier pour le *Ballet triadique* géométrisent et rendent abstrait le corps tout en n'éloignant jamais tout à fait l'humain qui, comme une ombre, suit la rigueur mécanique des gestes. Andreas Hüneke relève :

> Dans le livre [*Die Bühne im Bauhaus* (La Scène au Bauhaus)] paru en 1925, [Schlemmer] considère comme forme la plus élevée de transformation du corps humain par le costume plastique et spatial « les formes d'expression métaphysiques comme symbolisation du corps humain » et il en énumère les caractéristiques : « la forme étoilée de la main ouverte, le signe de l'infini des bras croisés, la croix des épaules avec la colonne vertébrale ; ensuite la double tête, la multiplicité des membres, la division et la suppression des formes. » Le résultat, c'est la dématérialisation.[1564]

Ainsi, on peut lire que chaque costume propose un remodelage du corps humain, empli de formes métaphysiques, que le geste dansé va animer et révéler au spectateur. Par ses costumes Schlemmer propose un typage des corps, soit une matérialisation des « lois du mouvement du corps humain dans l'espace »[1565]. Le corps se fait tout geste.

Cette contrainte du costume agissant sur le danseur a pour visée de transformer aussi la perception de l'espace et son rapport à lui. Schlemmer explique en effet dans *L'homme et la figure d'art*, que la marionnette illustrait « les lois de fonctionnement du corps humain par rapport à l'espace »[1566].

Les marionnettes habitées de danseurs chez Oskar Schlemmer, ouatées, métallisées, mettent en geste le temps présent, stylisant l'humain en suivant une « culture "moderne" soucieuse de mettre en évidence les parts présumées invisibles de l'homme »[1567], un peu dans la même perspective que les danses expressionnistes des soirées Dada du Cabaret Voltaire à Zurich[1568]. Toutefois :

> [Schlemmer] affranchit son travail de tout pathos. Les titres choisis témoignent : *Le Cabinet figural* (1922), *Danse des gestes*, *Danse des formes*, *Danse de l'espace* (1926), *Figure et réseau de lignes dans l'espace* (1927), débarrassés

---

1563 SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, chap. « Éléments scéniques 1929 », *op. cit.*, p.89.
1564 HÜNEKE, Andreas, « L'Abstrait Forme et Symbole », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *op. cit.*, p.52.
1565 SCHLEMMER, Oskar, « L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *ibid.*, pp.132-133.
1566 SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, chap. « L'homme et la figure d'art » (1924), *ibid.*, p.35.
1567 HUESCA, Roland, *Danse, arts et modernité. Au mépris des usages*, « L'impact des utopies », *op. cit.*, pp.72-73.
1568 Voir LOUPPE, Laurence, « Les danses du Bauhaus : une généalogie de la modernité », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *op. cit.*, pp.177-193.

> de toute affectation, chaque dénomination vante les attraits et de la seule puissance "figurale" du mouvement.[1569]

Effectivement, dans ces identités remodelées, c'est la forme pure qui prend le dessus, débarrassée de l'affect, renouant là aussi avec un principe propre aux arts de la marionnette : le corps géométrisé, remodelé par le costume sous la main du sculpteur de formes et de gestes qu'est Schlemmer, trace le geste dans l'espace, signe l'espace de sa présence, proposant une rêverie abstraite sur ce qu'il exécute. Dans la suite des démarches initiées par le Bauhaus, il s'agit pour Schlemmer de penser son travail en direction de toutes les populations, dans un contexte de tentative d'aplatissement des classes sociales[1570], dans une société morcelée où « se mêlent un technologisme formaliste et un romantisme du retour à la nature »[1571], réconciliant art et technologie dans une intégration du social. Ainsi, du *Ballet triadique*, on peut dire qu'il

> tient du théâtre et de la danse à la fois : costumes extravagants, mouvements précis, calculés, fable muette en trois tableaux, couleurs vives, pantomime. Un spectacle qui associe la technique, les matériaux nouveaux de l'art (le verre, le fer, le cuivre des costumes) aux « lois éternelles de l'art », celles qui se fondent sur la mesure et la démesure du corps humain, sur son rythme. Un spectacle qui ne s'adresse qu'aux sens, qui n'a besoin d'aucune culture livresque pour être vu, qui s'adresse à tous. Un art universel.[1572]

Dans un contexte d'entre-deux guerres, les corps mutilés et les âmes meurtries composent des sociétés abîmées en Europe sur lesquels Schlemmer a une vision précise et qu'il entend réparer en partie par l'art en reliant les corps à leurs sensations.[1573] Ces corps morcelés présents sur les scènes du début du XXe siècle émergent d'un sentiment de perte d'identité générale et de perte de liens avec les sensations du corps[1574]. Et, dans cette perspective, le *Ballet triadique*, par ses jambes invisibles, ses regards absentés, ses corps redistribués, peut être envisagé comme une reconstruction de ces corps déchus, voire une glorification de ces corps nouvellement appareillés et reconditionnés.

Si « l'homme et la mesure ont dès les premiers temps constitué un problème pour les artistes et les chercheurs ; problème culminant avec la phrase d'Héraclite : l'homme est la mesure de toutes choses »[1575], relevons que cette contrainte est envisagée par Schlemmer non pas

---

[1569] HUESCA, Roland, *Danse, arts et modernité. Au mépris des usages*, « L'impact des utopies », *op. cit.*, pp.72-73.
[1570] Pour une approche contextuelle voir MICHAUD, Éric, préface « Le dernier chapitre de l'Histoire du monde », in SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, *op. cit.*, pp.11-23.
[1571] *Ibid.*, p.7.
[1572] *Ibid.*, p.12.
[1573] *Ibid.* p.13.
[1574] « […] cette période, qui est celle de la crise financière de l'Allemagne et de sa restructuration économique grâce au plan d'aide américain, voit l'atelier scénique du Bauhaus interroger sans relâche la relation de l'homme et de la machine. […] Le recours à la marionnette, dans ce contexte, doit être analysé à la fois comme l'affirmation d'un choix esthétique où transparaissent les influences de Kleist et de Craig, et comme l'expression des inquiétudes des *Bauhäusler* face au nouveau monde industriel et technique où ils doivent trouver leur place. » PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, chap.5 « Le retour de la marionnette », *op. cit.*, p.208.
[1575] SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, chap. « Ballet mécanique », *ibid.*, p.65.

uniquement du côté de la rigueur mécanique et mathématique, mais aussi du côté du plaisir[1576] que le costume insolite procure : le plaisir du jeu à faire le culbuto, à sautiller sur place pour faire bouger les franges sur le casque, à être *autre* que soi-même, tout à fait radicalement. Il y a beaucoup d'amusement généré par la contrainte première.

Cette prise en considération sous-entend dès lors que la mécanique n'est pas vectrice d'annulation de présence du vivant chez Schlemmer, mais en crée plutôt une nouvelle issue de la combinaison entre le costume, le geste et l'interprète suivant la règle. Comme chez Albrecht Dürer ou Léonard de Vinci, la représentation du vivant suivant une harmonie mathématique quasi parfaite conclut à la création d'un *sur-corps*, un corps humain surpassant sa condition initiale : l'humain est sublimé par la contrainte appliquée, il se dépasse pour devenir la représentation d'une « image originaire »[1577] et d'un « modèle de la mécanique organique »[1578] selon l'analyse qu'établit Schlemmer.

L'artiste ajoute :

> La figure d'art s'autorise n'importe quel mouvement, n'importe quelle position pour le temps voulu ; elle s'autorise – procédé artistique qui vient des plus grandes époques de l'art – des rapports de dimensions variables : les figures importantes peuvent être de grande taille, les mineures de petite taille.[1579]

D'une apparente complexité contraignante de la mécanique naît la simplicité ultime, condensant le vivant et tous ses aspects en un même mouvement, ce que Kleist repérait déjà en 1810. Schlemmer complète :

> Présentée avec esprit et pertinence par Heinrich von Kleist dans *[Sur] le Théâtre de marionnettes*, la différence, sinon la supériorité, de la mécanique sans âme de la poupée à l'égard du corps humain est par ailleurs évidente. L'"infaillible" capacité de travail de la machine, qui ne connaît pas la fatigue, son impassibilité, le caractère inquiétant et impitoyable de sa façon d'agir, de pousser, de marteler, de se balancer, de frapper ; le caractère non organique de sa mécanique aussi, sa "métaphysique " si l'on veut, en ce qu'elle représente un non-naturel et un sur-naturel à la fois – toutes ces propriétés, rapportées à l'homme, sont alors celles de son reflet automatisé : la poupée articulée. Il me faudrait copier littéralement l'essai de Heinrich von Kleist pour exposer clairement et sans détour sa spécificité et sa supériorité sur la forme et sur le mouvement humains. Il suffit cependant de se reporter à de simples faits ; par exemple que la poupée articulée, même dans sa forme la plus primitive, est capable d'exécuter des mouvements interdits au corps humain : telles les distorsions des membres, qui peuvent être d'un comique grotesque ou d'une grâce envoûtante ; que l'on pense aux effets de surprise dus au déplacement du centre de gravité et au fait – simple mais capital – que la

---

[1576] « La valeur de ce ballet réside bien dans le caractère musical de l'organisation formelle qui, à l'inverse de la futilité du ballet habituel, mais à l'inverse également du romantisme de la machine à la « Métropolis », est né du plaisir de jouer avec des formes, des couleurs et des matériaux. La sphère, la demi-sphère, le cylindre, l'assiette, les disques, la spirale, les ellipses, etc., ne sont-ils donc pas, de fait, les formes spatiales de la danse et les éléments de mouvement et de rotation *par excellence*. » SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, chap. « Aperçus sur la scène et la danse », *op. cit.*, p.57. La marionnette sert ici pour désigner non pas l'objet théâtral mais le geste chorégraphique qu'il produit, ces « rotations par excellence » qui font écho aux mouvements pendulaires des membres de la marionnette décrits par Kleist. Le costume inspiré de la marionnette habitée propose alors une « loi » nouvelle selon le terme de Schlemmer, *idem*.

[1577] *Idem*.

[1578] *Idem*.

[1579] SCHLEMMER, Oskar, « L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *op. cit.*, p.134.

> poupée tirée par des fils ne connaît pas la pesanteur et peut se mouvoir sans peine à travers l'espace. Elle peut exécuter des sauts que lui envierait le plus grand génie de la danse.[1580]

Pour Schlemmer, le rapport entre la marionnette et le corps en scène est intéressant, selon les pistes de Kleist et Craig notamment, mais demeure inexploité car la puissance de la marionnette en tant que modèle pour le danseur est sous-estimée. Il ne s'agit pas tant de faire disparaître l'interprète pour lui que de saisir tous les « interdits au corps humain »[1581] qu'elle se permet pour se les approprier et alors poser cette question :

> Qui pourrait se soustraire au charme irrésistible du Théâtre de marionnettes, au spectacle d'hommes artificiels qui opposent d'une manière aussi prenante à la limitation des actions et des mouvements de l'homme un comportement libre, alors même qu'il n'est pas sans détermination mécanique ?[1582]

« Dans le *Ballet triadique*, c'est le costume et non le danseur qui détermine le mouvement ; il l'amène à effectuer de nouveaux pas. »[1583] Dans cette phrase, je repère une propriété très marionnettique du costume de Schlemmer qui agit sur celui qui le porte, et où toute entrée en force serait une erreur interprétative.

La rigueur mathématique de Schlemmer stimule les sensations kinesthésiques des danseurs ainsi que du spectateur : il cherche à faire en sorte que « chaque mouvement étudié symbolise une façon d'être corporelle. […] en amont de toute signifiance, un sens organique doit jaillir du calcul »[1584]. Ainsi détachées de la narration, les danses de Schlemmer entendent parler directement de corps à corps : des danseurs qui les exécutent, des spectateurs qui les regardent.

Au-delà de la rigueur scientifique, il s'agit pour lui, par l'application mathématique, de permettre à l'artiste d'aller au bout du processus créatif, d'ouvrir des possibilités plus importantes. La loi générale du *Ballet* – la triade, le chiffre trois – produit, non pas la mort de l'art par sa rigueur, mais au contraire un secret commun aux interprètes, une contrainte avec laquelle il s'agit de jouer pour varier presque infiniment ses possibles gestuels :

> Car le bon compte de l'artiste, est-ce autre chose que le désir de bien ordonner le sentiment et l'émotion, l'inconscient et l'informe pour atteindre à l'épanouissement de la loi ? Le musicien par exemple doit bien ordonner s'il veut exprimer son sentiment par le biais des constructions que représentent les instruments ; le peintre doit apprendre à connaître les lois de la surface, des formes et des couleurs s'il entend produire un effet, et dans tous les domaines de l'art, ce serait le règne du chaos s'il n'y avait pas comme principe de construction une force capable de mettre en forme.[1585]

[1580] SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction*, chap. « Ballet mécanique », *op. cit.*, p.66.
[1581] *Idem*.
[1582] *Idem*.
[1583] SCHLEMMER, C. Raman, « Oskar Schlemmer et sa vision utopiste du spectacle de danse », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, *op. cit.*, p.24.
[1584] HUESCA, Roland, *Danse, arts et modernité. Au mépris des usages*, « L'impact des utopies », *op. cit.*, p.72.
[1585] SCHLEMMER Oskar, « Regard rétrospectif sur mon *Ballet triadique* », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, *op. cit.*, p.13.

Le danseur est ainsi « monumentalisé »[1586] par le costume-carcan selon le mot de Schlemmer face au monde autour qui se « désagrèg[e] »[1587] : entrant dans un état de figure, de statuaire, le danseur dans le costume-carcan se détache des lois fragiles de la condition humaine pour devenir une puissance en mouvement, libre de toutes les folies, « jet[ant] son ancre loin dans la mer de l'imagination et des possibles les plus lointains »[1588]. En « dénaturalisant le corps »[1589], Schlemmer cherche ainsi à « atteindre la part d'universel qui singularise l'humain. »[1590] Peinture, architecture, sculpture en mouvement, le costume chez Oskar Schlemmer constitue une contrainte envisagée comme une force qui agit sur le danseur, déplace ses habitudes et le pousse vers la créativité. Une fois acquise la contrainte synonyme de règle, l'interprète est dès lors en capacité de la dépasser. Il semble alors que cette contrainte mathématique portée par le chiffre trois soit poussée à son maximum par le costume qui devient la rigueur géométrique en trois dimensions, spatialisée, corporéisée, et qui va pousser le danseur à aller trouver d'autres solutions que ses chemins chorégraphiques habituels. Sur la contrainte que constitue le costume et la manière dont il amène l'interprète à danser, Oskar Schlemmer a alors cette réflexion essentielle :

> Non, le *Ballet triadique* n'était pas une plaisanterie mathématique. Ce fut une tentative pour fondre beaucoup d'éléments en partie hétérogènes dans une unité nouvelle, il ne fallait pas seulement organiser la géométrie du parquet de danse […] ; il ne fallait pas seulement mettre en forme le relief […]. Il y avait la tentative – et c'est là que réside toute la problématique de ce ballet – de faire entrer les danseurs dans des costumes plus ou moins rigides avec la conviction de leur force – leur force physique tout autant, naturellement, que leur force psychique – suffirait à vaincre, par l'intensité du mouvement, la rigidité du vêtement. Il faut avouer que cet affrontement avec la matière ne s'est pas toujours conclu par la victoire du danseur, mais quand ce fut le cas, quand on réussissait donc à faire passer dans le costume la charge émotionnelle la plus vive, et ainsi à s'approprier ce costume, à l'assimiler en quelque sorte au corps du danseur, alors on avait atteint ce qu'on voulait : enrichir l'art de la danse dans une de ses petites composantes, la danse en costume, ou plutôt comme on disait si justement autrefois, la mascarade, en faisant revivre toutes les belles possibilités de cette discipline.[1591]

Le rapport de forces énoncé par Schlemmer est capital : ses costumes impulsent une confrontation des textures, des poids, des possibilités, des assouplissements etc. qui est extrêmement contradictoire en provoquant un choc entre corps et matières. Par ailleurs, Schlemmer rappelle que ces costumes sont « plus ou moins rigides », ce que le spectateur peut avoir tendance à oublier en étant fasciné par les formes que ceux-ci proposent : en effet, certaines parties du costume sont vides ou recouvrent le corps simplement d'un collant noir. Ainsi, dans le corps lui-même et la contrainte dans laquelle il est pris, ce costume, cette sorte d'armure que l'artiste a construite, se trouvent des contradictions qui se logent à l'intérieur. Ces contradictions

---

1586 SCHLEMMER, Oskar, « L'homme et la figure d'art », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *op. cit.*, p.135.
1587 *Idem*.
1588 *Ibid.*, p.136.
1589 HUESCA, Roland, *Danse, arts et modernité. Au mépris des usages*, « L'impact des utopies », *op. cit.*, p.72.
1590 *Idem*.
1591 SCHLEMMER Oskar, « Regard rétrospectif sur mon *Ballet triadique* », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, *op. cit.*, p.13.

sont directionnelles et tracent un rond, un triangle, une ligne, une courbe ; mais il y a aussi des contradictions spatiales (le bras enfermé dans un plastron en forme de boule, ou au contraire la jambe en noir laissée libre et invisibilisée) ; et enfin il y a des contradictions corporelles, qui modifient la texture de la corporalité (rigide, souple, mou, dur, léger, lourd). Tout ce dispositif généré par le costume participe à transformer la corporéité du danseur qui ne se reconnaît plus en un sens et qui devient ce danseur augmenté par le costume, redimensionné par le *danser dans*. Par la superposition accumulative que constitue le costume-carcan, le danseur devient dès lors, non pas une somme additionnée (le danseur *et* la marionnette, ou le danseur *et* une excroissance), mais tout à fait une autre corporéité : la marionnette elle-même.

Ainsi, Oskar Schlemmer est un artiste de son temps, qui a conscience de l'avancée de la mécanisation et de la robotisation sur la société et son environnement. En conséquence, il est possible d'avancer que les costumes dansés qu'il propose sont « des machines à habiter »[1592], dans la mesure où il entend par elles ouvrir le danseur vers d'autres mécaniques de son corps. Schlemmer est de ceux qui ont pensé la danse comme une rencontre entre le corps, l'espace et la matière, et plus seulement selon une succession de mouvements.

Détaché du milieu de la danse, déçu par ce qu'il voit et ceux avec lesquels il discute – à l'exception peut-être de Laban –[1593], Schlemmer réussit la prouesse de pratiquer un art et d'en apporter des innovations majeures tout en étant extérieur aux formations chorégraphiques de son temps. Laurence Louppe avance que :

> cette extériorité à tout le contexte d'un art qu'on prétend pratiquer l'a certainement aidé à inventer une esthétique libre, singulière, dé-référencée, en même temps qu'elle a pu entraîner certaines limitations (parfois, il faut le dire, certaines naïveté) dans la pensée schlemmerienne du mouvement dansé…[1594]

Avec lui, il s'agit donc de penser en termes de gestes tracés et leur marque demeurante une fois achevés : les corps sont porteurs de ces traces de gestes laissés dans l'espace par la graphie de leurs costumes, dans la mesure où les costumes eux-mêmes induisent des gestes particuliers (une longue jambe, un mouvement rebondissant, une spirale). Si ces costumes sont cette trace du geste qui marque et modifie radicalement l'espace, alors cette perspective fait basculer ces œuvres du côté de la marionnette habitée, laquelle redistribue l'espace par l'attraction des regards que son inattendu mouvement produit.

[1592] SCHLEMMER, Oskar cité in MICHAUD, Éric, *Théâtre au Bauhaus*, coll. « Théâtre années vingt, série Études », éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, pp.61-64, repris in SCHLEMMER, Oskar, « Bauhaus – scène », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, *op. cit.*, p.15.
[1593] LOUPPE, Laurence, « Les danses du Bauhaus : une généalogie de la modernité », in *Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999*, *op. cit.*, p.179.
[1594] *Idem*.

Son œuvre initie de nombreux artistes du spectacle et de la mode du XXe et du XXIe siècle qui y trouvent une inspiration sans fin d'Alwin Nikolais[1595] à Philippe Decouflé en passant par Maguy Marin, Vivienne Westwood, Jean-Paul Gaultier mais aussi les Mummenschanz qui, dès l'année 1972[1596], habitent tout autant des formes abstraites, que des magmas de tissus pour former d'énormes tuyaux d'aération, des mains géantes et autres formes plus ou moins identifiables…

Les débuts du XXe siècle marquent la recherche entre marionnette habitée et danse par différents niveaux et génèrent un dialogue entre les arts dans lequel les générations suivantes ne cesseront de puiser, poussant la réflexion vers une disparition partielle ou totale de la vision du corps dansé, remplacé par la structure imposante.

[1595] Nikolais travaille dès les années 1950 à un « théâtre total » dans la recherche d'un écorps dépersonnalisé et modifié par des tissus, des bâtons, élastiques et projections. Il utilise la « matière-corps » en artiste plastique de la silhouette humaine réélaborée. » GUZZO VACCARINO, Elisa, « La marionnette qui danse », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », *op. cit.*, p.8.

[1596] MUMMENSCHANZ (Cie), présentation de la compagnie, [en ligne]. In *Site Mummenschanz*, [consulté le 29 juin 2017]. Disponible sur : https://www.mummenschanz.com/fr/histoire/. « Le nom « Mummenschanz » est créé à partir de « Mummen » (masquer) et de « Schanz » en allusion à « chance » en français. »

II. La peau disparue dans la marionnette

La notion de contrainte comme partenaire, comme chemin pour ouvrir les imaginaires et les sensations.[1597]

Sur les scènes du *danser dans* le costume-carcan de la marionnette habitée, le danseur est englouti par le costume qu'il porte : il disparaît sans même quitter la scène. Comment désigner sa présence dès lors que l'accès à sa peau, ce qui le constitue irrémédiablement comme le plus humain, a disparu de notre vue ? Et comment désigner dès lors cette danse de la marionnette habitée ? Souvent, l'artifice demeure cependant visible et le spectateur n'oublie pas tout à fait la présence des danseurs sous la marionnette habitée. Que raconte alors cette présence étouffée du vivant ? Pourquoi "murer" le corps du danseur d'un costume-carcan, réduire au silence son geste direct ? Quelle nécessité de passer par un intermédiaire que constituerait ici la marionnette habitée ? Comment *danser dans* devient-il *danser malgré* le costume-carcan, cette enveloppe encombrante de la marionnette habitée ?

La disparition de la peau du danseur dans la marionnette amènera tout d'abord un accès au corps par le chemin de la poupée de chiffons géante qui danse. Dans un second temps, l'étude s'intéressera à la façon dont le tissu en masse peut se révéler un puissant médium assourdissant le corps dansant parfois jusqu'à la dés-anthropomorphisation. Seront portées à l'étude *Cendrillon*[1598] et *Groosland*[1599] de Maguy Marin, et *Lost in burqa*[1600] d'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, interrogeant ces pratiques de dissimulation et disparition de la peau humaine.

[1597] Entretien Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Oriane Maubert, 16 avril 2017. Annexe, p.15.

[1598] MARIN, Maguy, *Cendrillon*, chorégraphie et mise en scène Maguy Marin, musique *Cendrillon* de Serge Prokofiev, séquences musicales additives Jean Schwartz, décor et costumes Montserrat Casanova, masques Monique Luyton, lumière John Spradbery, musique enregistrée par l'orchestre de l'Opéra de Lyon direction Yakov Kreizberg, créé au Ballet de l'Opéra de Lyon, 25 novembre 1985.

[1599] MARIN, Maguy, *Groosland*, chorégraphie Maguy Marin, costumes Montserrat Casanova, musique Jean-Sébastien Bach, créé au Het National Ballet Amsterdam, 1989.

[1600] FATTOUMI, Héla et LAMOUREUX, Éric,et KHATTARI, Majida, *Lost in burqa*, conception Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, à partir des œuvres plastiques et textiles de Majida Khattari, musique Éric Lamoureux, lumières et scénographie Xavier Lazarini, créé dans le cadre de la 6e édition du festival Danse d'Ailleurs, École Supérieure d'Arts et Médias, Caen, l28 mars 2011.

A) Un autre accès au corps : la poupée de chiffons qui danse

Dans les intenses vibrations de la danse contemporaine des années 1980 en France, l'œuvre de Maguy Marin se distingue avec radicalité et insistance pour le *danser dans* avec deux créations sur la deuxième moitié de la décennie : *Cendrillon* en 1985 d'abord, *Groosland* en 1989 ensuite. Ses œuvres prennent à bras le corps l'exploration du geste dansé par le costume encombrant et rembourré puisant directement dans l'image de la poupée de chiffons, du jouet, du bibendum.

Si les deux projets ont des objectifs dramaturgiques et chorégraphiques différents, ils se rejoignent néanmoins sur les traces de la marionnette habitée, où les héritages de Kleist et de Schlemmer ne sont pas si loin.

Sur une commande de la directrice de l'Opéra de Lyon Françoise Adret, joué pour la première fois le 25 novembre 1985, *Cendrillon* fait un peu office de classique chez Maguy Marin, avec une histoire reconnaissable extraite d'un conte populaire connu de tous, sur la musique de Serge Prokofiev. Maguy Marin masque entièrement les danseurs du Ballet de l'Opéra de Lyon et leur fait porter des costumes rembourrés dans un univers fait de cases et d'étagères, de jouets, de poupées de chiffons, de guirlandes lumineuses, qui renvoie immédiatement aux mystères d'animation que chacun a pu expérimenter dans l'enfance. Le spectateur arrive donc avec des attentes : ce qu'il connaît de *Cendrillon*, ce qu'il connaît de Maguy Marin (entre autre après le succès de *May B*), ce qu'il se représente d'un univers de poupées. Cela dit, ces attentes sont déroutées par le geste dansé entre maladresse et innocence, et les costumes de Montserrat Casanova empruntés à la marionnette habitée.

*

Après des débuts difficiles lors de la rencontre entre la belle-mère, les deux demi-sœurs et le père durant laquelle la danse collective se mêle à la bagarre, Cendrillon, au visage entièrement recouvert d'un masque de poupée de bois et d'une longue chevelure, vêtue d'une combinaison rembourrée imitant la peau et complétée d'un tablier, se retrouve seule sur scène. Appuyée à un coin du décor constitué d'étagères, elle essuie ses mains sur son tablier et tourne la tête vers jardin. Elle aperçoit un coffre à jouets entr'ouvert d'où s'échappe de la fumée. Curieuse, le buste plié en deux, elle tend le talon droit vers l'avant, pose le pied au sol qui roule sur la tranche extérieure et la fait dériver sur le côté. Sans quitter le coffre des yeux, elle retrouve son équilibre avec son pied gauche qui croise devant. Le pied droit repart pour marcher, se suspend dans les

airs avant de se poser au sol. Cette marche hésitante faite d'arrêts et de déséquilibres est reproduite jusqu'à ce que Cendrillon arrive devant le coffre.

Une fois arrivée, elle se redresse et tire le coffre par la poignée vers le centre de la scène. Le couvercle s'ouvre doucement, Cendrillon part en courant vers le fond de la scène, glisse sur le côté gauche et se retrouve ventre en sol, tête cachée entre ses bras. Le coffre se referme. Le couvercle s'ouvre de nouveau et Cendrillon relève la tête sur le même rythme pour regarder. Le couvercle se referme, Cendrillon avance à quatre pattes en direction du coffre sans le quitter des yeux, tantôt hésitante, tantôt rapide.

Alors que le couvercle s'ouvre de nouveau, Cendrillon se met à plat ventre près du coffre et regarde. Il se referme. Elle s'approche tout à fait et l'ouvre précautionneusement. Accroupie, elle se penche, tâte la masse de tissu à l'intérieur et la saisit pour l'asseoir face à elle dans le coffre. C'est une poupée de chiffons avec une grosse tête ronde au visage naïvement peint. Cendrillon sort les jambes de la poupée (des boudins de tissu) hors du coffre.

Un son sourd retentit, entre le bâillement et le grognement, qui va être celui de la poupée de chiffons durant tout l'extrait. Sa tête oscille mollement de tous côtés, Cendrillon glisse sur la droite du coffre et sursaute dans un cri d'enfant. La poupée de chiffons grogne et fait des bruits gutturaux en se tournant vers Cendrillon qui se met debout. En voix-off, une voix d'enfant dit « Welcome » alors que Cendrillon fait le tour de la malle par l'arrière tandis que la poupée de chiffons se dandine et tourne la tête à 360° pour la suivre, le cou entortillé. Cette voix d'enfant va se superposer aux actions de Cendrillon par la suite, comme une voix intérieure.

Les soupirs de la voix d'enfant sont marqués par les montées ou descentes de bras de Cendrillon. Alors qu'elle interroge « Maman ? », la poupée de chiffons se met à rire et la tête se secoue dans tous les sens. Faisant un tour sur elle-même, Cendrillon saute à pieds joints dans le coffre à jouets pour enlacer la poupée. Comme avec une peluche, elle caresse ses joues contre elle, la serre dans ses bras, puis la fait rouler pour la sortir du coffre. La poupée fait un tour sur elle-même et bascule sur la scène, Cendrillon suit et d'un même mouvement se retrouve à plat-ventre les pieds en l'air.

Elle fait rouler le tas de chiffons jusqu'au centre de la scène, l'installe en position assise et se met debout face à elle, mains sur les hanches. Elle fait mine de lui parler en se penchant en avant, bras tendus vers l'arrière, tourne entièrement sur elle-même et tombe sur les fesses. La tête de la poupée de chiffons sautille, faisant mine de rire. Cendrillon s'approche à quatre pattes, puis fait

une roulade arrière et s'assoit en tailleur, main droite sur la joue : tout son corps se met à trembler de rire.

Dans une case des étagères du fond de scène entrent trois danseuses aux tutus stylisés, vêtues de noir et de violet, masquées intégralement et coiffées d'un bonnet, comme trois petits rats d'opéra. Leurs tutus sont construits suivant un mouvement de spirale. Formant un seul groupe, elles s'occupent de déménager le coffre de la scène, en des gestes très cérémonieux tandis que Cendrillon continue de jouer avec la poupée de chiffons. Elle traîne cette dernière jusqu'au centre de la scène lorsque des bruits de voix se font entendre. Elle s'arrête pour écouter, rejointe par les trois petits rats. La marche hésitante de Cendrillon reprend, pied en l'air et arrêté à chaque mouvement tandis qu'elle cherche l'origine des voix.

En fond de scène s'ouvre une des étagères sur un petit théâtre de papier encadré de petites ampoules de loge de théâtre devant lequel Cendrillon et les trois rats s'assoient en tailleur, dos au public, pour regarder. Alors que les petits rats semblent ravis, agitant leurs têtes de gauche à droite et leurs bras tendus d'avant en arrière, Cendrillon est au ralenti, happée par les voix et le castelet qui s'ouvre. Les figures immobiles de papier ressemblent aux costumes de la belle-mère et des belles-sœurs, et suggèrent une mise en abyme, un apprentissage purgatoire par le conte transposé au théâtre de marionnettes, entre joie et effroi.

Alors que la scène est progressivement plongée dans l'obscurité, monte la *IVe valse – Cendrillon va au bal* de Serge Prokofiev[1601]. Au centre de la scène, la poupée de chiffons commence à s'animer seule. Une guirlande dorée s'est mise à clignoter sur elle et, lentement, de la masse de tissu émerge une tête entièrement masquée de bois aux yeux vides et noirs qui opère sa mue. Elle rampe de plus en plus vite au sol pour se s'extirper de sa première peau de chiffons. Des bras sortent, un buste, puis un corps entier. Naissance d'une nouvelle marionnette habitée à partir de la précédente en chiffons.

Mains au sol, jambes tendues écartées, la danseuse se redresse progressivement et, alors que la musique s'arrête en cinq échos marqués par ses mouvements mécaniques de bras dans les airs, elle se retrouve à la verticale, bras tendus de chaque côté de son corps, jambes écartées, face public. La marraine apparaît.

Cette nouvelle marionnette habitée avance d'un seul bloc, au rythme d'un monologue robotique inaudible. Le corps est très raide : lorsque le pied droit avance, tout le corps pivote, et ainsi de suite pour enclencher une marche. Les bras demeurent ouverts et tendus. Elle exécute

[1601] PROKOFIEV, Serge, *Cendrillon*, ballet en trois actes composé entre 1941 et 1944.

quelques pas puis s'arrête, rabat le bras gauche sur la poitrine et fait un cercle saccadé avec le bras droit. Un petit rat lui apporte à pas précipités une épée que la figure saisit de la main droite. Tout son corps se replie alors en un mouvement sur une seule ligne verticale derrière l'épée. Puis elle écarte de nouveau les bras et les jambes. Cendrillon s'est approchée par jardin et regarde, debout. Elle agite la tête et les mains puis reprend son observation.

Mains jointes autour de l'épée, la marraine pivote de profil et tend au maximum sa jambe droite genou plié, épée brandie vers jardin. Elle se redresse, sa jambe gauche en pointe glisse sur le sol puis se lève tendue vers l'arrière à l'horizontal, bras droit tendu au-dessus. Ainsi sur un pied, la marraine commence à tourner sur elle-même dans le sens des aiguilles d'une montre. Elle ressemble à une aiguille d'horloge ou à un automate marquant le temps.

Elle élance ses deux mains tenant l'épée au-dessus de sa tête, et pose brutalement son pied droit au sol, dos au public, face à Cendrillon qui la regarde penchée en avant. Reprise de la posture de la jambe droite pliée au maximum, épée en avant. Elle se redresse, pivote face public et exécute des figures d'escrime à reculons.

Elle tourne sur elle-même et poursuit sa démonstration de force en laissant ses pieds glisser au sol jusqu'à finir en grand écart latéral. D'un seul mouvement, la marraine ramène sa jambe gauche à côté de la droite, s'appuie sur sa main gauche jambes tendues, main droite tenant l'épée en l'air, et se met à tourner sur son axe ainsi en équilibre, en cinq pas mécaniques. Elle se redresse en posture de chevalier et reprend enfin une posture verticale, épée sur le torse.

Timidement, Cendrillon s'est approchée à petits pas sans la quitter des yeux. Épée soudain en avant, la marraine se tourne sur elle-même et avance tout droit en cinq pas comme si elle ne voyait pas Cendrillon, ce qui oblige celle-ci à reculer rapidement. Comme guidant Cendrillon avec son épée, la marraine la fait retourner au centre de la scène, face à elle. Elles se regardent, la marraine fait mine de rentrer l'épée dans son fourreau. En deux pas raides et allongés, elle rejoint Cendrillon. Celle-ci tombe presque à genoux et, par de larges mouvements d'épée, la marraine la fait chevalier. Elle pivote dos au public, rentre l'épée dans son fourreau et, mécaniquement, déplie son bras droit à l'horizontal. Lentement, Cendrillon craintive se redresse et se loge au creux du bras de la marraine. Reprenant son épée, le geste de la marraine fait allumer une case du décor où se trouvent les trois rats, un tutu rose et une petite voiture pour enfants. Le carrosse et la robe de Cendrillon sont prêts.

*

Créé au Hel National Ballet Amsterdam en 1989, *Groosland* succède à *Cendrillon* et permet à Maguy Marin de pousser plus loin encore la recherche autour du costume encombrant de la marionnette habitée en proposant cette fois-ci vingt danseurs vêtus de costumes obèses en mousse, au visage visible mais largement maquillé. Les costumes sont de nouveau réalisés par Montserrat Casanova, sur la musique symphonique des *Concertos brandebourgeois* de Jean-Sébastien Bach. À l'origine ce ballet très court de trente minutes est une commande avec pour condition de travailler avec un orchestre symphonique[1602]. Maguy Marin en dévie néanmoins l'appel pour rompre l'attente des amateurs de ballets avec son groupe de danseurs transformés en personnages rembourrés et bosselés.

*

Le début de la deuxième moitié de *Groosland* reprend le schéma de la scène d'ouverture de la pièce : dans le silence, les personnages masculins, vêtus de combinaisons obèses bleues et de chapeaux assortis, entrent en scène en portant dans leurs bras ou sur l'épaule les femmes aux combinaisons obèses nues et longs cheveux bleus. Tous mous, les corps des femmes sont disposés debout sur la scène, se répartissant l'espace, dos au public. Les hommes sortent, l'un d'eux s'essuie le front en tirant la langue.

La musique joyeuse des *Concertos brandebourgeois* de Bach débute d'un coup, animant immédiatement les corps. Les femmes commencent un mouvement répétitif qui sera la phrase de toute la séquence : deux dandinements de chaque côté, tournant légèrement le genou droit, bras et pieds écartés, puis quatre pas vers l'arrière formant un carré, une précipitation vers l'avant et une reprise du dandinement. L'ensemble a une structure rebondissante. La phrase est exécutée une deuxième fois.

Le groupe de danseuses se dirige ensuite vers cour, de profil au public. La jambe droite se soulève, trace un cercle, et l'ensemble du corps se tourne, continuant sa trajectoire à reculons. Quelques pas encore puis le genou droit est levé, et le groupe change de nouveau de direction pour repartir vers jardin.

Après quelques petits pas et un genou levé pour changer de direction, le groupe se retrouve de face et exécute deux cercles surplace avec le bassin. Maintenant le mouvement global du rebond, la jambe droite s'avance puis recule, et le cercle du bassin reprend. Le corps se déporte sur la

[1602] MARIN, Maguy, « Partage de danses », entretien au Théâtre du Capitole, Toulouse, 2018, [en ligne]. In *Site Théâtre du Capitole*, France, [consulté le 25 août 2021]. Disponible sur : https://www.theatreducapitole.fr/-/entretien-avec-maguy-marin.

droite puis revient sur son axe. Reprise du geste du carré vers l'arrière avec les pieds deux fois, puis le corps se stabilise quelques secondes.

*

Avec *Cendrillon* et *Groosland*, Maguy Marin poursuit un virage radical pour son époque en opérant un riche croisement entre les arts[1603], déjà initié par *May B* quelques années auparavant, en s'intéressant ici au costume rembourré dissimulant le danseur, dont le visage est entièrement masqué (*Cendrillon*) ou très maquillé (*Groosland*). Comment cette dissimulation du danseur rend-elle anonyme l'humain par la marionnette habitée, ces « figures alourdies du poids de leur vécu »[1604] ? Après l'étude du rembourrage et des combinaisons envisagés comme un masque corporel, je me pencherai sur les gestes de marionnettes habitées qui en découlent et le pouvoir que la marionnette peut alors avoir sur les corps des danseurs. Enfin, je verrai comment Maguy Marin puise dans la marionnette une humilité nécessaire pour penser le geste dansé.

a) Rembourrages et combinaisons : le « masque corporel »[1605]

Que ce soit pour *Cendrillon* ou pour *Groosland*, Maguy Marin fait appel aux talents de Montserrat Casanova avec laquelle elle entretient une collaboration de longue date, pour créer des costumes rembourrés dont la fonction première est de masquer entièrement le corps du danseur et de proposer une peau à la texture mousseuse. Dans les deux spectacles, le public a immédiatement la vision de poupées qui dansent : composé de tulle froncé cousu sur un académique de danse[1606], le costume brouille la vision du corps et absente le danseur sous la matière textile.

[1603] MALEVAL, Martine, « Maguy Marin : le souffle des vaincus de l'Histoire », *Études théâtrales*, n°49, 2010, pp.108-112, [en ligne]. In *Site Cairn*, France, [consulté le 23 juin 2020]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-108.htm#no1.
[1604] *Idem*.
[1605] Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.88.
[1606] Voir le témoignage d'Élodie Sellier, costumière sur la recréation de *Groosland* au Théâtre du Capitole de Toulouse en 2013 : SELLIER, Élodie, site personnel [en ligne]. In *Site L'Odyssée Costumière*, France, [consulté le 31 juillet 2020]. Disponible sur : http://www.lodysse-costumiere.fr/creation/groosland.

ill. n°61, *Groosland*, Maguy Marin, création 1989. © Élodie Sellier.

ill. n°62, *Cendrillon*, Maguy Marin, création 1985. © Gérard Amsellem.

Le traitement du visage a été particulièrement soigné dans les deux spectacles : dans *Cendrillon*, les danseurs sont masqués de têtes de poupées rigides et perruques ou chapeaux, dans *Groosland*, si le visage est apparent, le danseur revêt une cagoule qui recouvre le crâne et l'arrière de la tête d'un chapeau bleu et d'une peau pour les hommes, d'une longue chevelure bleue pour les femmes, et le visage est quant à lui extrêmement maquillé par un renforcement des traits. Dans un cas comme dans l'autre, le visage est rendu grotesque[1607] dans le sens où le masque et le maquillage visent à camoufler l'identité du danseur et à en déformer sa nature, désintégrant toute reconnaissance du vivant pour la remplacer par une tête de poupée anthropomorphe mais difforme. Abris[1608] du danseur en le dissimulant, ces transformations camouflent sa nature humaine réelle pour en devenir une représentation condensée, un signe.

Chaque danseur doit donc évoluer avec une combinaison imposante qui l'enveloppe entièrement. Elle est chargée en accessoires pour *Cendrillon* où l'aspect « poupées géantes animées »[1609] de chiffons est renforcé par l'univers scénographique du conte[1610] et de la boîte à jouets, et propose une enfance portée par des adultes rejoignant l'image du théâtre de la mort kantorien et *La Classe morte* de 1975 ; elle est chargée en masse textile pour les obèses de *Groosland* qui remplissent immédiatement l'espace vide de la scène de leurs marionnettes habitées trop pleines, qui s'imposent par leur plastique sur une scène de la fin des années 1980 qui ne voulait

---

1607 GRAZIOLI, Cristina, « « Ars combinatoria » : le grotesque et la marionnette », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Humain Non Humain », *op. cit.*, pp.29-38.
1608 ALLARD, Geneviève et LEFORT, Pierre, *Le masque*, *op. cit.*, p.3.
1609 MICHON, Pascal, « L'aujourd'hui encore aujourd'hui demain », MARIN, Maguy (conception) et NEVEUX, Olivier (coordination), *Maguy Marin*, *Théâtre/Public*, *op. cit.*, p.17.
1610 Pour Maguy Marin, le choix des costumes rembourrés dans *Cendrillon* est « directement issu du travail avec l'histoire elle-même » : la poupée découle du conte. Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.87.

pas d'eux. Sur le choix de ce type de costumes qu'elle appelle « masque corporel »[1611], Maguy Marin s'exprime et revient sur son parcours à l'école de Maurice Béjart :

> Pour *Groosland*, c'est la musique […] de Jean-Sébastien Bach qui m'a donnée envie de faire des êtres rebondissants comme ça. Mais je pense que tout est lié aussi à la formation que j'ai eue à Mudra, au cours de jeu en particulier où nos corps de danseurs étaient particulièrement sollicités. On avait des entraînements de danseurs assez importants, assez intenses mêmes, et, dans ce cours, on se travestissait beaucoup, on devenait quelqu'un d'autre, donc les transformations étaient déjà présentes, notamment par le travail du masque. En effet, on travaillait le masque, par le fait de masquer le corps, et […] à mon sens c'est la même chose […]. Que ce soit un masque du visage ou un masque pour le corps, c'est exactement la même démarche. Ensuite, comme toujours avec le masque, le corps… eh bien… c'est vraiment une recherche : il faut comprendre comment ce corps-là bouge, ce qu'il a de différent.[1612]

Dans un reportage de 1989 sur *Groosland*[1613], nous pouvons voir que les danseurs apprennent d'abord la danse auprès de Maguy Marin selon le schéma classique en imitant leur chorégraphe. Néanmoins, alors que la danse n'est pas complètement acquise, le costume arrive vite au studio pour que les danseurs l'intègrent à leur corps en même temps que la chorégraphie, selon une superposition. Il s'agissait donc de comprendre la logique du geste et ses rythmes pour ensuite en intégrer le poids, le volume, la texture par le costume ajouté. Très vite, leurs corps dansés deviennent donc ces bibendums qui font le spectacle. Maguy Marin précise :

> C'est beaucoup de travail que d'habiter une autre peau que soi-même, car [les danseurs] sont très beaux, très minces, et s'ils doivent faire des vieux ou des gros c'est un énorme travail, d'intelligence, de bouger de cette manière-là.[1614]

D'emblée, la corporéité des danseurs est transformée par l'ajout de ces matières encombrantes qui les détournent de leur habituel corps glorieux : il leur faut prendre en compte cette carcasse supplémentaire de la marionnette habitée, cette seconde peau, ce masque corporel, qui détourne de soi et qu'il faut faire vivre tout en se dissimulant soi-même. Oskar Schlemmer, dont les costumes colorés et en volume constituent une source d'inspiration pour Maguy Marin en particulier pour *Cendrillon*[1615], écrivait déjà en 1927 :

> Il reste cependant un moyen terme entre la marionnette totalement "in" humaine et la forme humaine naturelle. Il faut comprendre ici tout ce qui a été conçu avec des masques et des costumes plus ou moins rigides. Tandis que l'acteur, qui est avant tout "parleur", est gêné par son masque pour parler et chanter, qu'il est gêné dans l'expression dramatique-psychologique par son costume rigide, c'est dans le jeu qui, jusqu'à présent, a eu le moins partie liée au dramatique, à la parole ou au chant, soit dans la pantomime et le ballet abstrait que l'on a fait le plus. C'est là qu'il est possible, en faisant de l'homme le porteur de costumes construits, de réaliser des configurations imaginaires sans contraintes, sur des variations sans limites. On peut tout aussi bien en faire le porteur de figures *planes*, qui se déplacent sur scène comme des tranches,

---

[1611] Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.88.
[1612] *Ibid.*, p.87.
[1613] Ce reportage succède à la captation complète de *Groosland* : VENEMA, Jan (réalisation) et MARIN, Maguy (chorégraphie), *Groosland – de Maguy Marin*, Pays-Bas, 1989, [en ligne]. In *Site YouTube*, [consulté le 10 novembre 2017]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=9OQbU8qVT20&ab_channel=LuisMota.
[1614] *Idem.*
[1615] Discussion informelle après l'entretien.

> faisant relief, ou bien, en l'enveloppant par des *moyens plastiques tridimensionnels*, en faire le porteur de configurations plastiques.[1616]

Chez Schlemmer, Maguy Marin puise l'idée d'un *anti-corps* du danseur attendu sur la scène des années 1980 (athlétique, mince, esthétique) par ce *sur-corps* que constitue la marionnette habitée : détaché de la représentation que les balletomanes et les critiques attendent de lui, le danseur ainsi vêtu de ce costume encombrant peut se permettre tous les écarts. Plus encore, puisqu'il s'agit d'une marionnette habitée, dépassant le costume, le danseur se dévoue entièrement à elle, s'oublie et ainsi gagne en liberté et créativité.

Notons que la question de la matière qui immobilise le corps du danseur dissimulé est présente dans les deux spectacles. *Cendrillon* débute par la vision de la scénographie : les étagères à jouets remplissent le mur de fond de scène. Or, le personnage de Cendrillon est figé dans l'une d'elle, comme un élément de décor parmi d'autres, une poupée qui s'anime ensuite. Puis, dans l'extrait étudié, c'est la lourdeur de la malle – la rigidité du coffre à jouets – qui dissimule le corps de la poupée de chiffons qui débute la séquence. Dans un cas comme dans l'autre, le costume de marionnette habitée renvoie le danseur à une condition d'objet, ce « paradoxe »[1617] d'un théâtre de la mort où la « matière centrale est le corps vivant »[1618], cet « imaginaire statuaire »[1619] qui produit une « mise en communication avec un invisible »[1620] dont parle Monique Borie, en faisant appel aux jeux de l'enfance et à l'animation des jouets.

Dans *Groosland*, au début de la pièce comme au début de l'extrait étudié, Maguy Marin choisit de construire une entrée par le poids : des danseurs bibendums portent des danseuses bibendums et les répartissent sur le plateau. Il faut déménager des corps et remplir l'espace. Les corps sont d'abord pesants, et la danse part ensuite d'un coup, sur le vif de la musique qui s'enclenche, annonçant la joie et la surprenante légèreté à venir. *Groosland* marque une contradiction entre l'espace vide et les corps pleins et fait ainsi de la scène ce lieu des apparitions, ce « théâtre de l'invisible-rendu-visible »[1621] dont parle Peter Brook qui, au-delà des formes et des objets, fait apparaître à notre esprit ce qui « échappe à nos sens »[1622].

L'extrait de *Cendrillon* que nous avons porté à l'étude constitue quant à lui la rencontre entre deux marionnettes habitées, deux types de *danser dans* : une malle contenant une poupée de chiffons contenant un robot contenant une danseuse, qui s'adresse à une poupée contenant une danseuse.

1616 SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, chap. « Ballet mécanique », *op. cit.*, p.67.
1617 BORIE, Monique, *Corps de pierre, corps de chair. Sculpture et théâtre*, chap. « Vers un théâtre de la mort », *op. cit*, p.85.
1618 *Idem*.
1619 *Idem*.
1620 *Idem*.
1621 BROOK, Peter, *L'espace vide*, trad. angl. Christine Estienne et Franck Fayolle, préface Guy Dumur, chap. « Le théâtre sacré », coll. « Points essais », éd. du Seuil, Paris, (1968, 1977) 2003, p.63.
1622 *Idem*.

Cendrillon d'abord est donc une danseuse portant son costume rembourré sur le même format que les autres danseurs du ballet. Le costume de la marraine ensuite fonctionne sur le principe de la superposition : d'abord poupée de chiffons, jouet contenu dans le coffre, la danseuse à l'intérieur manipule très probablement cette première marionnette habitée avec ses mains pour créer la mobilité de la tête qui s'entortille sur elle-même. Je suppose également qu'elle est recroquevillée sur elle-même pour créer l'illusion d'inégalités de rembourrages dans la poupée de chiffons. Puis, enlevant cette première couche, elle devient un robot belliqueux qui guide Cendrillon : la danseuse est sous une deuxième marionnette habitée. Cette marraine concentre à elle seule tout le merveilleux et le pouvoir de transformation contenu dans le conte original de Charles Perrault : d'abord une image gentille et douce de peluche abandonnée dans un coffre, elle incarne ensuite le pouvoir de décision et la force qui vont être ceux de Cendrillon. Selon le point de vue proposé par Maguy Marin, l'entrée dans *Cendrillon* de la marraine est donc d'abord le jeu, logé dans le coffre, cette boîte des choses cachées de l'enfance. Elle constitue ensuite une invitation à aller au fond des choses, au plus profond de soi chercher son geste fébrile, sa fragilité, jusqu'aux confins de l'enfance, là où tout se construit. Une façon pour ce « lointain »[1623] enfantin et oublié, selon l'expression de Georges Didi-Huberman, de s'approcher de nous, de redevenir proche, une résurgence de l'enfoui tout en maintenant la distance énigmatique du temps écoulé, achevé qu'il représente.

b) Gestes de marionnettes habitées : le pouvoir de la marionnette sur les corps

Sur les pas des costumes initiés par Oskar Schlemmer pour le *Ballet triadique* notamment, ceux conçus par Montserrat Casanova pour *Cendrillon* et *Groosland* induisent certains gestes par leur facture : par exemple, les petits rats dans *Cendrillon* ont des tutus en spirale (comme certains costumes du *Ballet triadique*), or ces personnages ont dans la danse de Maguy Marin une prédisposition gestuelle aux tours sur-place et à la rapidité. De même, les costumes pleins de plis et de bosses de *Groosland* annoncent les rebonds et ronds de bassin présents dans la danse. Enfin, la guirlande lumineuse du costume de la marraine dans *Cendrillon* après sa mue introduit le geste mécanique de robot qui est le sien par cette matérialisation évidente d'un courant électrique.

Ainsi, ces marionnettes habitées proposent un geste dès leur matérialité et jouent avant même que la danse ne commence. Elles invitent le corps à privilégier certaines trajectoires, certains points d'équilibre ou de déséquilibre, plutôt que d'autres. En ce sens, elles fonctionnent comme des

[1623] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, chap. « La double distance », *op. cit.*, p.104.

masques comme le souligne Maguy Marin[1624], que l'interprète est invité à regarder pour en appréhender les marques significatives avant de l'enfiler et de commencer à jouer[1625]. Ici, nous retrouvons la trace des lectures précises des textes de Schlemmer et de Kleist par Maguy Marin[1626] où la marionnette, en tant que modèle pour le danseur, aide à dévier son corps de ses trajectoires initiales.

Dans *Groosland*, le geste crée en permanence des situations de retournement du corps : diagonales, cercles, marche à l'envers,… la direction du danseur est constamment bouleversée, comme les bosses de son corps perturbent le tracé linéaire de sa silhouette. Comme des « pendules »[1627] selon le mot de Kleist, les lourdeurs de la marionnette habitée entraînent le corps dans une direction ou dans une autre, que le danseur suit. À d'autres moments que celui que nous avons décrit, Maguy Marin pousse cette idée en divisant les danseurs en petits groupes qui effectuent la même danse mais dans des directions différentes, donnant à l'ensemble un aspect balloté par l'encombrement de la matière mousseuse.

ill. n°63, *Groosland*, Maguy Marin, création 1989. © Cie Maguy Marin.

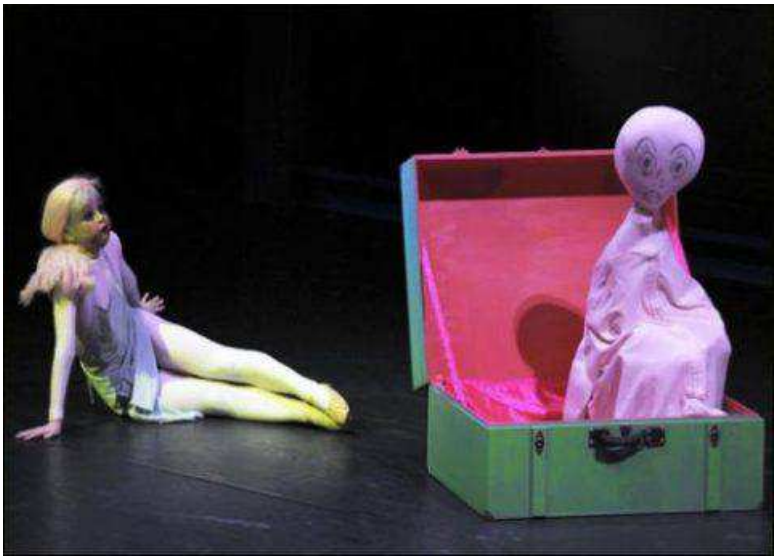
Dans *Cendrillon*, renforcé par l'environnement sonore, nous retrouvons les déplacements géométriques, les lignes tracées au sol chères à Schlemmer dans la *Danse des bâtons*[1628] et ses croquis[1629] par exemple, avec le personnage de la marraine changée en robot : sa danse envisage

[1624] Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.88.
[1625] Je fonde cette affirmation sur ma propre expérience du masque et de la marionnette auprès de la compagnie Daru-Thémpô, Le Manipularium, Ollainville, 2005-2008.
[1626] Prolongations informelles de l'entretien.
[1627] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, p.10.
[1628] SCHLEMMER, Oskar, *Danse des bâtons*, créé en 1928-1929.
[1629] LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, *op. cit.*

l'espace selon des gestes mécaniques, des déplacements en diagonales, des pas allongés traçant des lignes droites, impeccables, avec ses membres.

Sur un plan plus dramaturgique, certaines marionnettes habitées produisent des signes gestuels donnant des indices d'interprétation sur le personnage : c'est le cas de Cendrillon et son costume de petite fille en tablier, à la tête de poupée joufflue de bois. En effet, Maguy Marin exploite la banalité de cette marionnette habitée pour développer une gaucherie enfantine dans le geste peuplée de pointes flexes, de chutes au sol, de roulades, de genoux rentrés, de marche sur la tranche du pied faite d'hésitations dans les directions à suivre,… la maladresse devient par la simplicité populaire de la marionnette une arme puissante pour contrer le commun et entrer dans l'intime du spectateur, tranchant par ces gestes tendres de gaucherie du quotidien avec les habitudes du ballet classique.

Dans cette perspective, l'usage de la marionnette habitée par Maguy Marin dans la deuxième moitié des années 1980 est un outil majeur pour donner une place sous la lumière aux opprimés. En invisibilisant le corps du danseur rendant toute identification et vedettariat éventuel impossibles, la marionnette habitée devient un contrepouvoir pour le corps, un thème cher à Maguy Marin qui parcourt l'ensemble de ses œuvres sous des aspects pluriels[1630], et s'inscrit ici dans une tradition de manipulation induisant des rapports de dominants et dominés[1631], où la marionnette est pensée comme un « miroir de la condition humaine »[1632].



ill. n°64, *Cendrillon*, Maguy Marin, création 1985. © Jaime de la Cruz.

[1630] MARIN, Maguy, « Penser le plus difficile », entretien avec Olivier Neveux, MARIN, Maguy (conception) et NEVEUX, Olivier (coordination), *Maguy Marin*, *Théâtre/Public*, *op. cit.*, p.60.
[1631] TRANTER, Neville, « Le théâtre de la peur, de la cruauté et de la douleur », propos recueillis et traduits par Marion Chénetier-Alev, in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Humain Non Humain », *op. cit.*, p.62.
[1632] *Idem*.

Dans *Cendrillon*, cette idée est principalement véhiculée par le personnage éponyme peint en poupée de chiffons qui, suivant l'idée originale du conte de Perrault, est l'esclave à domicile de sa belle-famille. Composé uniquement d'un tablier au-delà du rembourrage, le costume de la marionnette habitée donne ce signe évident, d'une grande efficacité. Si la musique de Prokofiev et la danse de Maguy Marin confèrent un aspect chaleureux et distrayant à ce ballet familial, il n'en reste pas moins que le thème de Perrault repris par Marin est celui des rapports de pouvoirs et d'émancipation, où la féerie joue un rôle avant tout métaphorique[1633], comme peut l'être à bien des égards la manipulation marionnettique dès lors qu'elle dépasse le stade strict de l'illusion. À la fin de la séquence étudiée, le personnage de la marraine, après une succession de gestes empruntés à l'escrime, fait chevalier le personnage de Cendrillon, l'invitant implicitement à prendre les armes de sa vie. Ce passage marque le début de la fin de l'oppression pour le personnage. Le rembourrage de la marionnette habitée fonctionne alors à cet endroit comme une armure, une protection par cette seconde peau qui est autre que soi, alors même que Cendrillon a pour seul vêtement son tablier.

Groosland, quant à elle, détourne à l'évidence la verticalité et la finesse d'alignement du corps attendu par les balletomanes par l'usage de ces marionnettes habitées bibendums. Il s'agit pour Maguy Marin, tout en sollicitant l'équipe d'un ballet classique, de donner une place aux personnes en surpoids sur la scène par le prisme détourné de la marionnette habitée : le corps surchargé et tant dénigré socialement devient alors visible et sublimé par la scène. Des danseurs en surpoids auraient pu être directement choisis à la place de marionnettes habitées : si ce choix peut paraître surprenant aujourd'hui, en repositionnant la pièce dans son contexte des années 1980, l'écart entre les corps sollicités était peut-être encore trop grand. C'est surtout un acte de sublimation que produit Maguy Marin : la marionnette habitée permet d'éloigner le danseur d'un calque trop direct avec sa propre condition, et se fait dès lors un espace neutre et métaphorique, une ode à la grosseur par un geste joyeux[1634]. Pour Maguy Marin, il s'agit ainsi avec *Groosland* d'offrir un autre regard sur le corps dansant. En 1989, la chorégraphe explique :

[1633] Voir notamment BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, coll. « Pocket », éd. Robert Laffont, Paris, (1999) 2007, 477p. ; et RUFFEL, David, *Les contes de Perrault illustrés par Gustave Doré*, chap. « Le merveilleux et le réalisme chez Perrault », coll. « Profil Bac », éd. Hatier, Paris, 2006, pp.88-95.

[1634] « La question du corps des danseurs, la façon dont on présente le corps, aujourd'hui, c'est quelque chose qui m'affecte et qui me tarabuste. J'ai voulu montrer que des personnes en surpoids pouvaient aussi danser et se mouvoir avec légèreté, élégance. La danse, pour moi, n'est pas tant liée à un profil corporel esthétique qu'à la maîtrise d'une technique, qu'à une science du rythme, des mouvements, de l'espace… Or, il faut bien réaliser que nous sommes dans une société au regard formaté qui empêche certains corps d'être dansants. Heureusement, la danse contemporaine a ouvert les portes à d'autres corps que ceux réservés à la danse classique, même si, étant moi-même de formation classique (j'ai commencé ma carrière de danseuse au Ballet de l'Opéra de Strasbourg), j'ai beaucoup d'affection pour la danse et les danseurs classiques. Mon travail d'artiste contemporaine m'amène à questionner cette vision d'un corps qui n'est pas un corps quotidien, d'un corps qu'on ne voit pas souvent dans la rue. Donc, non, ce n'est pas de la provocation. J'aime travailler avec les danseurs classiques dont je comprends parfaitement le langage et

> Les gros n'ont de place que dans le théâtre, dans les films. Mais dans la danse, il n'y a pas de place pour les gros. Et ça m'a plu cette idée de faire quelque chose d'assez classique […]. […] avec ce handicap du poids, tout est beaucoup plus folklorique aussi, beaucoup plus populaire et ça m'amusait de mettre dans un contexte de Het National Ballet quelque chose de très chorégraphique mais pour des gens qui ne danseront jamais, qui ne seront jamais sur la scène parce qu'ils ne seront pas choisis pour être des danseurs parce qu'ils sont gros. Ça donne un décalage qui me semble intéressant pour la danse.[1635]

Maguy Marin précise également que, dans la mesure où la collaboration avec un orchestre symphonique lui était imposée, le choix de la musique induisait dès le départ quelque chose de plus chorégraphique que ce qu'elle a l'habitude de faire : « je pense que ce que je fais avec ma compagnie d'habitude est plus théâtral, c'est plus libre »[1636]. Elle fait alors danser ses danseurs comme Bach compose, ou du moins comme elle reçoit sa musique : Bach crée des superpositions, des canons, des fugues, ce que la chorégraphe tente de reproduire. Bach comme Marin composent très simplement leurs œuvres, en exploitant les mêmes morceaux répétés, insistés, mais avec des variations. Comme une mécanique efficace.

Si Maguy Marin montre la danse à ses interprètes, elle précise[1637] qu'elle veut surtout qu'ils en comprennent la rythmique induite par la matière, musicale autant que textile. Ainsi, l'écoute de la marionnette habitée amène l'interprète à chercher d'autres manières au corps d'être gracieux et à se défaire de son propre corps : éloigné de ses normes habituelles, le corps devenu bibendum continue d'être beau tout en étant drôle, élégant tout en étant empoté. Jambes écartées, fesses non plus aplaties mais rondes, petits pas pressés,… le geste par le prisme de la marionnette habitée devient beau autrement, ce qui est un virage important pour une danse réalisée à la fin des années 1980. *Danser dans* cette nouvelle corporéité est une réelle épreuve (au sens d'effort autant que de tentative d'être autre que soi) [1638] notamment physique pour les danseurs, déportant leur imaginaire habituel sur la marionnette à habiter. Le corps souffre sous cette peau qui le dénude autant qu'elle l'invisibilise : les danseurs transpirent énormément, et boivent beaucoup à chaque sortie de scène, même si la pièce est courte. Il y a une réelle mise à l'épreuve du corps qui se vide littéralement sur cette nouvelle peau ajoutée. Beaucoup de sueur versée par un corps étouffé, ces corps en surpoids textile bousculent les représentations normées du corps dansant.

---

qui comprennent le mien. Pour *Groosland*, c'est vraiment la musique de Bach qui m'a donné envie de créer cette pièce avec des corps rebondissants, lourds et légers en même temps. Cette musique de Bach, en l'occurrence les 2e et 3e concertos brandebourgeois, est comme une célébration. » MARIN, Maguy, « Partage de danses », *op. cit.*

[1635] VENEMA, Jan (réalisation) et MARIN, Maguy (chorégraphie), *Groosland – de Maguy Marin*, *op. cit.*

[1636] *Idem.*

[1637] *Idem.*

[1638] PELLUS, Anne, « *Salle des pas perdus / Eden (duo) / Groosland*, dans les pas de Maguy Marin », [en ligne]. In *Site Théâtre Garonne*, France, 3p., [consulté le 20 juillet 2020]. Disponible sur : https://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/article_belarbi_marin_anne_pellus.pdf.

c) L'humilité[1639] de la marionnette

Dans *Groosland* comme dans *Cendrillon*, la marionnette habitée fait disparaître le danseur tout en recréant une texture charnelle : double de soi, autre visage, elle se fait métaphore du corps de l'artiste qui se donne tout en se cachant. Il s'agit alors de solliciter la faculté kinesthésique de l'image mentale que constitue la marionnette appliquée très concrètement sur le corps du danseur, dans sa matérialité la plus directe : le danseur devient invisible sous le pouvoir de cette marionnette énorme qui affecte durablement son mouvement (écarter davantage les jambes et les bras, trouver un équilibre nouveau, gérer sa prise d'espace supplémentaire relativement aux autres,…), il s'offre à sa marionnette habitée, il « délègue »[1640] son pouvoir dansant sur elle selon l'expression du marionnettiste François Lazaro, et la suit pour composer un geste nouveau à travers elle. Le corps du danseur est le passeur de l'image réalisée par le corps marionnettique qui danse. Suivant un principe d'animation classique où le marionnettiste serait dissimulé, alors même que les danseurs-marionnettistes logés dans les marionnettes habitées peuplent la scène, voire que leurs visages maquillés sont visibles (comme c'est le cas de *Groosland*), l'objet animé, ici le costume-carcan de la marionnette habitée, est l'élément principal à observer, auquel spectateur et artiste accordent la priorité.

Pourtant alors que ce schéma de la marionnette animée demeure inviolé dans *Cendrillon*, dans *Groosland* les danseurs réapparaissent par de furtifs moments, mettant à mal le sens unilatéral de l'animation. L'un se fait de l'air avec sa main, l'autre tire la langue sous l'effort, l'autre redresse son camarade et d'un coup, la présence du danseur sous le costume-carcan apparaît : il a chaud, la danse est rapide et épuisante, le costume est trop lourd pour se relever seul. Discrètement, Maguy Marin dévoile au spectateur ce dialogue forcé entre la marionnette habitée et le danseur niché, fragilisant souvent avec humour l'illusion proposée. Déporté dans les confins de la mousse, sous le maquillage ou carrément étouffé sous le masque, le danseur demeure, se signale, propulse un doute dans ces présences initialement affirmées par le geste des bibendums et poupées.

Maguy Marin a su s'imposer avec :

> un style alliant pouvoir du rythme, puissance des images et convictions sociales. Ces deux derniers ingrédients dessinent des productions fortement théâtralisées, jouant du grotesque corporel et de l'imagerie populaire […].[1641]

[1639] Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.94.

[1640] LAZARO, François (Clastic Théâtre), « Clastic Théâtre, 50 ans d'errance en marionnette », 16 novembre 2019, p.16, [en ligne]. In *Site Clastic Théâtre*, France, [consulté le 20 juin 2020]. Disponible sur : http://clastictheatre.com/wp-content/uploads/2019/11/linertie-et-le-vivant-Clastic-Theatre-programme.pdf.

[1641] « Marin, Maguy », in LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*, p.153. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f275.item.texteImage.zoom.

Cela dit, au moment de la création de *Cendrillon*, la chorégraphe est à un endroit de sa carrière où sa conviction en son travail faiblit[1642], gangrénée par le confort de la reconnaissance, perdant de vue ses objectifs initialement tournés vers les autres. Ce besoin d'humilité motive certaines créations suivantes comme *Groosland*. Dissimuler le danseur en faisant appel à des arts populaires, généralement adressés à un public plus large, lui permet de renouer avec un vœu d'humilité qu'elle puise dans la marionnette et la marionnette habitée. Notre entretien s'achève sur ce point dans son rapport à la marionnette :

> Je trouve que c'est bien l'endroit où j'essaye de rechercher à travailler. Ces questions autour du masque et de la marionnette et du corps […] : comment l'interprète se glisse là-dedans avec beaucoup d'humilité – c'est très important –, ça chamboule vraiment des choses aussi je pense pour des étudiants-danseurs ou acteurs […] qui ont quand même encore un gros ego à se débarrasser […]. Je pense vraiment que c'est un endroit de travail magnifique.[1643]

La marionnette lui permet à ce moment-là de renouer avec un art populaire, si présent dans toutes ses danses. Avec ces costumes rembourrés, il s'agit alors d'étouffer pour mieux souffler : le costume est envisagé comme un espace purgatoire du danseur lequel, ainsi anonyme, se permet toutes les folies.

Dans les années 1980, Maguy Marin se situe à la croisée d'expérimentations par le corps, la matière et la marionnette habitée dans un héritage schlemmerien, et participe aux bouleversements qui parcourent la danse contemporaine à ce moment-là. Pierre après pierre, ou mousse après mousse, prothèse après prothèse, Maguy Marin trace un sillon dans son œuvre durant cette période qui parcourt avec des différences *May B*, *Cendrillon* et *Groosland* par l'usage particulier qu'elle effectue du costume. C'est avec les deux derniers que l'expérience est menée au bout jusqu'à la marionnette habitée, mais des constantes demeurent notamment dans le travail du geste de répétition, le lien serré avec la matière, et l'envie de pousser le danseur aussi loin possible de ses retranchements et de ses habitudes. La radicalité de la marionnette habitée du *danser dans* ouvre la voie à la chorégraphe pour explorer des chemins insoupçonnés à l'époque de la danse. Elle est un outil puissant qui agit à un niveau essentiel à la danse pour se réinventer et sortir des sentiers établis. Après les écorchements de *May B* et le renvoi à nos souffrances, *Cendrillon* fait un clin d'œil à l'enfantin présent en nous pour reprendre le concept de Pierre Péju[1644], là où *Groosland* nous réconcilie dans la joie avec notre corps et le rapport que nous entretenons avec celui de l'autre.

[1642] MARIN, Maguy, « Penser le plus difficile », entretien avec Olivier Neveux, MARIN, Maguy (conception) et NEVEUX, Olivier (coordination), *Maguy Marin*, *Théâtre/Public*, *op. cit.*, pp.60-61.
[1643] Entretien Maguy Marin et Oriane Maubert, 04 juillet 2019. Annexe, p.95.
[1644] PÉJU, Pierre, *Enfance obscure*, *op. cit.*, 372p.

B) Sous le tissu béant, le corps assourdi

Le costume-carcan enveloppant le danseur comme une seconde peau et faisant disparaître sa présence trouve une expansion particulièrement importante dans la matière textile, l'accumulation de vêtements, la construction de structures qui auraient dû avoir pour fonction d'habiller le corps et de donner des indications sur lui (comme un vêtement, un costume de théâtre), mais qui au contraire l'effacent, devenant une masse à animer. Par l'accumulation et l'envahissement textile, il s'agit alors de proposer un *danser dans* où le corps dansant est envisagé depuis une poétique stratifiée, dont l'exploration interne est presque impossible, et dont chaque échappée de peau, de fragment de corps est un événement.

Nombreuses sont les créations contemporaines qui placent l'absence du corps comme une condition pour ce que je nomme le *danser dans*, alors que son geste lui survit à travers le tissu. Pensons à *Dumy moyi*[1645] de François Chaignaud, *Blanc*[1646] de Vânina Vaneau, ou *Peuplé/Dépleuplé*[1647] de Christian Ben Aïm.

Avec le mythique *Dumy moyi*, si François Chaignaud est visible, il propose néanmoins une vision hybride du corps où la matière textile (ou plumes et cheveux divers) est un prolongement du corps, des excroissances. Créés par Romain Brau, ces costumes sont inspirés de ceux portés lors de danses sacrées exécutées pour le rituel du Theyyam au Kerala[1648], comme le précise l'artiste. Il explique que porter ces costumes monumentaux faits généralement de matières naturelles transforme les danseurs « en dieu : ils ne font pas juste le représenter, ils le deviennent pour les gens qui sont autour »[1649]. Le jeu dans la pénombre[1650] de *Dumy moyi* accentue les déroutes et confusions visuelles pour le spectateur. Dans une esthétique aussi minimaliste que démesurée, les chants incantatoires de l'interprète rejoignent une danse ancrée dans le sol aux genoux pliés sous le poids des ornements. En choisissant de jouer quatre fois par jour selon un rythme d'insistance

---

[1645] CHAIGNAUD, François (cie Vlovajob – François Chaignaud et Cecilia Bengolea), *Dumy moyi*, conception et interprétation François Chaignaud, costumes Romain Brau, lumières Philippe Gladieux, musique Jérôme Marin, Antoine Bernollin et Jean-Michel Olivares, créé au Festival Montpellier Danse, Montpellier, 3 juillet 2013.

[1646] VANEAU, Vânina (cie Arrangement provisoire), *Blanc*, conception et interprétation Vânina Vaneau assistée de Jordi Galí, musique Simon Dijoud, costumes Vânina Vaneau, lumières Johann Maheut, créé au Centre National Chorégraphique de Rillieux-la-Pape, octobre 2013.

[1647] BEN AÏM, Christian et François (CFB 451), *Peuplé/Dépeuplé*, chorégraphie et interprétation François Ben Aïm, musique Olivier Lété, scénographie Camille Duchemin, lumières Laurent Patissier, costumes Dulcie Best, masques Rémi Cassan et Carolina Munoz, créé au Théâtre de Rungis, 3 mai 2016.

[1648] CHAIGNAUD, François, entretien au Théâtre et Auditorium de Poitiers – Scène nationale, 21 mars 2014, [en ligne]. In *Site YouTube*, France, [consulté le 01er août 2020]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=T3EUFQwgTak&ab_channel=LETAP.

[1649] *Idem*.

[1650] La lumière éclaire le plateau depuis le sol, produisant des jeux d'ombres sur les reliefs des costumes.

et de répétition, François Chaignaud entend explorer ses limites, et se laisser traverser par les envoûtements de la concentration.

ill. n°65, *Dumy moyi*, François Chaignaud, création 2013. © Ilaria Scarpa.

L'expérience des états seconds est au cœur de la recherche menée par Vânina Vaneau avec *Blanc*, une « investigation sur le rituel, la transe et la transformation »[1651]. Au bord d'un plateau blanc sont alignés au sol des costumes colorés. La danseuse démarre par une série de gestes secoués et répétitifs qui font trembler son corps de toutes parts. Puis elle s'habille de tous ces costumes qu'elle superpose, jusqu'à disparaître complètement en poursuivant son geste dansé. Elle devient une masse textile verticale qui tourne et le corps, envisagé comme poreux[1652], s'est fondu dans la masse. L'humain, d'abord présent, s'est absenté sous les yeux des spectateurs pour se transformer en figure quasi totémique où les couches de tissus deviennent métaphores des accumulations énergétiques, d'actions, de rencontres d'une vie.

ill. n°66, *Blanc*, Vânina Vaneau, création 2013. © Arrangement Provisoire.

[1651] VANEAU, Vânina (cie Arrangement provisoire), *Blanc*, présentation, [en ligne]. In *Site Arrangement provisoire*, France, [consulté le 20 septembre 2020]. Disponible sur : http://arrangementprovisoire.org/wordpress/portfolio/blanc/.

[1652] Cette question de la porosité du corps engendrant sa non-pérennité est puisée par Vânina Vaneau dans *Le corps utopique* de Michel Foucault. VANEAU, Vânina (cie Arrangement provisoire), *Variation sur Blanc*, présentation, [en ligne]. In *Site Arrangement provisoire*, France, [consulté le 20 septembre 2021]. Disponible sur : http://arrangementprovisoire.org/wordpress/portfolio/variations-sur-blanc/ ; FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, *op. cit.*

Dans *Peuplé/Dépeuplé* se trouve une séquence durant laquelle le danseur porte sur la tête un casque fait d'une masse de chutes de tissus et de papiers. Le geste interroge le « deuil de nos certitudes, entre résistance et renoncement, abandon et délivrance »[1653] tandis que le danseur ainsi aveuglé, à la corporéité détournée et partiellement dissimulée, évolue en équilibre agité et instable sur un dédale d'une trentaine de stèles qui remplissent le plateau. Pour ce *danser dans*, le danseur est placé dans un entre-deux de sa corporalité (mi-matière, mi-chair), et son geste sur une corniche qui renouvelle sans cesse le déséquilibre, comme un deuil et un renouvellement de soi-même en cours.

ill. n°67, *Peuplé/Dépeuplé*, Christian Ben Aïm, création 2016. © Patrick Berger.

Chez ces trois artistes, le *danser dans* interroge la place de l'identité, son renouvellement autant que son existence étouffée, et vise à modifier les états de conscience des danseurs par le lien d'emprise de la construction textile sur le corps. Ici, ces dérivés de la marionnette habitée sont autant d'invitations lancées au danseur pour repenser son geste et sa place au monde : une contrainte aux vertus créatives. Chacune de ces œuvres est l'occasion de la convocation d'une puissance sourde contenue en soi, un rattachement au sacré effaçant l'organique, faisant alors résonner les mots de Craig longtemps absents de la traduction française de « L'Acteur et la Surmarionnette », et qui annonçaient soixante-dix ans plus tard l'essai du « Théâtre de la mort »[1654] de Kantor :

> je pense que mon but sera plutôt de saisir quelque lointain éclat de cet esprit que nous appelons la Mort – de ramener de belles choses du monde imaginaire ; on dit qu'elles sont froides, ces choses mortes, je ne sais pas – elles semblent souvent plus chaudes et plus vivantes que ce qui s'affiche aux couleurs de la vie.[1655]

[1653] BEN AÏM, Christian et François (CFB 451), *Peuplé/Dépeuplé*, présentation, [en ligne]. In *Site CFBENAIM*, France, [consulté le 3 décembre 2017]. Disponible sur : https://www.cfbenaim.com/peuple-depeuple-qui-je-fus/.
[1654] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre la mort*, *op. cit.*
[1655] CRAIG, Edward Gordon, « L'Acteur et la Surmarionnette », *op. cit.* Cité in GUIDICELLI, Carole et PLASSARD, Didier « Introduction », in GUIDICELLI, Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*, *op. cit.*, p.13.

Suivant en partie le vœu de Craig, petit à petit, l'interprète « habité par la mort »[1656] disparaît sous cette marionnette textile du *danser dans*, et « cette vie mystérieuse, joyeuse et superbement aboutie que l'on appelle la Mort »[1657] se met à danser, rappelant que la danse prend sa source dans un corps voué à disparaître. L'éphémère du geste, de la condition humaine, est marqué par la pesanteur du costume qui en constitue des prolongements pour quelques secondes.

À la suite de ces perspectives présentes sur la scène contemporaine, je propose de porter à l'étude de ces phénomènes de corps assourdis sous le tissu le travail des chorégraphes Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, directeurs du Centre chorégraphique national de Bourgogne Franche-Comté à Belfort[1658]. Si leur danse a fait l'objet de plusieurs publications[1659], il s'agit ici de saisir un endroit décalé des explorations précédentes, par les enjeux esthétiques très différents que leurs explorations textiles et gestuelles de *danser dans* la marionnette habitée proposent à travers l'étude du spectacle *Lost in burqa*. Certains autres de leurs spectacles[1660] ont également pour élément principal la recherche du geste dans ou à travers la matière[1661], dans un rapport privilégié à l'objet.[1662] L'une de leurs préoccupations est de chercher la façon dont l'objet amène à danser et comment l'interprète présent au plateau peut le faire danser en retour. Fruit d'une collaboration entre les deux chorégraphes et la plasticienne Majida Khattari, *Lost in burqa* créé en 2011 se situe à la croisée de la danse et de la sculpture textile. Sous des vêtements-sculptures détournant la *burqa* traditionnelle entre transparence et opacité de la matière, véritables constructions textiles aux frontières du fantomatique, dans ce spectacle d'un peu moins de trente minutes, huit danseurs et danseuses effectuent une danse inquiétante, où chaque mouvement de ces *burqa* stylisées développe un potentiel imaginaire surprenant.

Cette création fait suite au *V.I.P (Voile Islamique Parisien)*[1663] de Majida Khattari, un défilé-performance de vêtements-sculptures détournant le *niqab* et la *burqa*. *Lost in burqa* fait également

---

1656 KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre la mort*, chap. « Essai : Le Théâtre de la mort », *op. cit.*, p.223.
1657 *Idem*.
1658 FATTOUMI LAMOUREUX, et Centre National Chorégraphique de Bourgogne Franche-Comté à Belfort, site officiel, [en ligne]. In *Site Viadanse*, France, [consulté le 20 février 2017]. Disponible sur : https://www.viadanse.com/les-directeurs/.
1659 ROQUET, Christine, *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*, éd. Séguier, Biarritz, 2009, 175p. ; PONTCHARRA (de), Natacha et WAVELET, Christophe, *Instincts de danse : Compagnie Fattoumi Lamoureux*, avant-propos Marie-Christine Vernay, éd. En vues, Nantes, 2000, 103p.
1660 FATTOUMI, Héla et LAMOUREUX, Éric, *Oscyl*, concept et chorégraphie Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, construction et scénographie Stéphane Pauvret, lumières Éric Wurtz, créé au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 16 septembre 2017. Si spectacle aurait pu faire l'objet d'une étude pour *La Marionnette danse*, sa création était tardive relativement à la sélection du corpus et entrait en trop grande résonnance avec d'autres œuvres sélectionnées pour le *Danser avec*.
1661 Entretien Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Oriane Maubert, 16 avril 2017. Annexe, pp.7-15.
1662 ROQUET, Christine, *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*, chap. « Rencontre avec les œuvres », *op. cit.*, p.66.
1663 KHATTARI, Majida, *V.I.P : Voile Islamique Parisien*, créé à l'Hôtel de la Monnaie, Paris, 2008.

écho au précédent solo *Manta*[1664] d'Héla Fattoumi qui, vêtue d'un *hijab*, joue à solliciter les articulations et les rondeurs féminines, avec des effets de transparence, d'évanescence et de disparition du corps humain. Ainsi, *Lost in burqa* est pensé dans une construction progressive en triptyque au sein des œuvres d'Éric Lamoureux et Héla Fattoumi. Il s'agit pour eux de se saisir des vêtements-sculptures de Majida Khattari pour en extraire des états de corps, à la croisée de l'humain, du non-humain et du fantomatique. À l'intérieur de ces *burqa* sculpturales, où le poids du tissu entrave plus que jamais l'expressivité corporelle et annihile la spécificité identitaire de chacun, les danseurs tentent de faire survivre l'humain : le corps lutte avec le textile et tout le poids social et politique qu'il apporte avec lui, dissimulant le corps de la vue autant qu'il charge le regard de celui qui l'observe. L'humain s'absente, la matière dévore. Ces pièces, qui réfléchissent autour du détournement du voile, enveloppant les danseurs dans des masses de tissus jusqu'à ne laisser voir que du textile en mouvement, ont particulièrement retenu mon attention pour les *danser dans*.

Après une description de geste du début de la pièce afin d'en comprendre les mécanismes, en envisageant les *burqa*-sculptures de Majida Khattari comme des marionnettes habitées, il s'agira d'étudier la façon dont le corps dansant est happé par le tissu, devenant alors un corps substantiel. Puis nous verrons comment ce *danser dans* produit un phénomène d'hypnose et d'étagement de la conscience.

Décrire les gestes de *Lost in burqa* est un défi : si certaines des *burqa* de Majida Khattari sont transparentes par endroits et laissent entrevoir la position du corps des danseurs ou des morceaux de sa peau, d'autres sont extrêmement encombrantes, construites à partir d'une accumulation importante de tissus cousus ensemble, ou bien contiennent des éléments rigides qui déforment la silhouette. Souvent donc, le danseur est absenté de la scène par le costume, et il me faut alors supposer les positionnements de ses membres ou de sa tête. Enfin, le spectacle se déroule surtout dans l'obscurité, privilégiant les sensations des spectateurs sur une lecture claire des corps en mouvement.

*

Sur un bruit de vent ou bien un murmure, la scène s'éclaire à peine d'un couloir lumineux qui tremblote, délimitant un espace rétréci. Les spectateurs sont une poignée seulement, assis directement sur le plateau en bi-frontal au bord du couloir de lumière. Dans la pénombre, ils perçoivent tardivement des corps qui avancent en évitant la lumière. Certains morceaux de tissus

[1664] FATTOUMI, Héla et LAMOUREUX, Éric, *Manta*, interprétation solo de Héla Fattoumi, créé au Festival Montpellier Danse, Montpellier, 2008.

frôlent les spectateurs. Certains danseurs se placent quelques secondes très près pour faire entendre leur souffle. Le son d'une flûte monte, tandis que les silhouettes fantomatiques à peine perceptibles défilent d'un pas lent. Des pans de tissu trainent au sol.

Tandis que la musique évolue vers des échos caverneux, les danseurs se placent lentement sous la faible lumière et se croisent. Tous sont vêtus de *burqa* stylisées : noires, bleues foncées, composées d'un seul tissu ou au contraire d'une montagne de tissus cousus entre eux, traversée par une tige rigide en spirale,… les danseurs sont invisibles, offrant l'image de monceaux de tissus qui avancent lentement.

Répartis en quinconce dans l'espace, ils s'arrêtent. Après un temps, ils se mettent à effectuer des demi-tours ou quarts de tours sur place, comme des statues de pierre sans tête soudain animées, si vite à nouveau figées. En pivotant ainsi, le tissu des vêtements s'anime quelques secondes et retombe immédiatement.

La musique se fait plus métallique et la lumière stroboscopique : les formes de tissus s'arrêtent et commencent à se tordre sur place. La verticalité, qui rattachait encore le spectateur à la présence de l'humain sous le tissu, disparaît complètement : buste allongé vers l'arrière, accroupi, plié en deux, ou jambes et bras écartés… les plis dans le tissu sont tels que les *burqa* deviennent des masses textiles informes en mouvement, vidées de l'humain qui les habite.

De ces masses ainsi tordues émergent secrètement des mains aux doigts qui s'agitent comme agonisants. Paume ouverte, tendue vers l'avant, la main devient alors un événement, seul extrait de corps rappelant le danseur. Plus le geste dure, plus les mains s'étirent vers l'avant et sont parcourues de spasmes rapides qui les dématérialisent.

Soudain, la musique change en claquements superposés, et les danseurs se mettent à marcher d'un pas rapide. Quand la musique s'arrête, la lumière s'allume et les danseurs se figent sur place comme une photo. La marche reprend une fois l'obscurité et la musique revenues.

*

a) Un corps happé par le tissu

Le geste de *Lost in burqa* est fondé principalement sur la dissimulation des corps des danseurs par les costumes-sculptures. D'une grande variété, ces costumes peuvent être autant transparents que constitués d'un amas de matière textile important, transformant entièrement les corps et les contours des danseurs qui les portent. Dépassant le tissu posé sur les épaules du

danseur, il s'agit de véritables sculptures, dont le poids et la densité étouffent le corps de l'interprète. Constituant une masse infranchissable, c'est un second corps qui est ajouté.

ill. n°68, *Lost in Burqa*, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, création 2011. © Maitetxu Etcheverria.

Véritable seconde peau qui se rapproche de la marionnette habitée ou de l'armure textile, ces costumes sont mus de l'intérieur par une force qui est invisible, créant des corps à la croisée du vivant et du non-vivant. Ces *burqa* de Majida Khattari entravent les mouvements du danseur, autant qu'elles happent entièrement le corps, faisant disparaître la chair sous la matière. Elles donnent alors à voir un corps informe, non-identifiable. Le mouvement que le danseur parvient à effectuer sous la structure transmet un corps insaisissable, sans extrémités ni contours fixes, un corps évanescent, aux limites floues comme absorbé qui échappe au spectateur malgré l'omniprésence massive de la matière textile. Le corps du danseur est dévoré par le matériau qui s'impose à lui. Soulignons que les costumes ont précédé la création du spectacle : comme répondant à un appel de l'objet, c'est en rencontrant le travail de Majida Khattari qu'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux ont eu l'idée d'utiliser ces œuvres pour la danse. Lors de notre entretien, Éric Lamoureux précise leur démarche concernant la présence de l'objet dans leurs œuvres :

> ce sont des objets qui à chaque fois invitent le corps à certains appuis, à un certain soutien, à une prolongation, à des jeux de célérité, à des jeux d'aléa, à des jeux de vertige. Ce qui peut quand même relier tous ces objets que l'on a convoqué c'est que ce sont des objets qui invitent vraiment le corps dans des dynamiques particulières, et des relations pleines.[1665]

Il s'agit donc pour les interprètes de *danser dans*, soit danser *à partir de*, éventuellement *malgré* ou *tout contre* ces constructions. Le geste dansé naît du costume et des expérimentations avec celui-ci. Héla Fattoumi partage sa propre expérience de *Manta* qui l'a aidée ensuite sur la création de *Lost in burqa* avec les huit danseurs :

[1665] Entretien Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Oriane Maubert, 16 avril 2017. Annexe, p.14.

> si je me remets dans mon *niqab* de *Manta*, j'ai été obligée de trouver des chemins pour habiter ce vêtement : ses plis, son poids, son encombrement, sur des choses beaucoup plus minimalistes pour faire un genre de grand plié sans qu'on voit ma jambe sortir, pour que le tissu ne vibre pas pour donner ce moment d'une absorption, d'une fonte… J'ai trouvé des chemins physiques que je n'aurais jamais explorés si je n'avais pas eu ce tissu.[1666]

Le corps ainsi hébergé[1667] dans le costume-carcan est dissimulé volontairement ou contraint à la dissimulation, autant que révélé lorsqu'un pied, une main ou le souffle du danseur à l'oreille du spectateur s'en échappe. Cette relation du danseur à son costume-carcan est autant une contrainte pour le geste dansé qu'une ré-activation sublimée, où le corps du danseur doit migrer vers un territoire qui n'est pas le sien. De cette rencontre, il se déploie en sur-humain, aux potentialités augmentées, à la corporalité amplifiée par la contrainte. L'environnement hostile de l'enfermement est ici détourné et reconquis comme l'explique Héla Fattoumi :

> Ce sont des challenges et on arrive toujours à s'en sortir parce qu'on se dit que grâce à notre imaginaire, quoiqu'il arrive dans un environnement hostile, dans un contexte difficile etc., on trouve toujours les ressorts et le chemin pour trouver de la fantaisie ou de la légèreté. Tout cela est un prétexte à s'échapper de ce qui paraît figé, difficile. Je crois que finalement que c'est une philosophie, un rapport au monde.[1668]

Un jeu de forces est alors exercé sur le corps vivant du danseur, une pression par l'environnement de marionnette habitée à animer qui l'entoure : de la lutte pour danser émerge un geste endogène produit par la structure en elle-même et agissant sur le danseur. Le rapport de manipulation traditionnel du marionnettiste à la marionnette est ainsi retourné et la matière textile met à danser l'interprète qu'elle abrite pour qu'il la fasse évoluer à son tour par une danse du dedans, invisible à l'œil du spectateur. De l'intérieur de cet organisme réinventé, au plus profond des viscères où se trouve le danseur, une nouvelle organisation se met en place. Perdant de vue la peau et le regard du danseur, le spectateur n'a plus de contact qu'avec la *burqa*-sculpture en mouvement selon un principe cette fois-ci exogène[1669] : il crée le résultat de cette danse entre tissu et danseur par sa réception des plis, des frottements, des ombres qui se forment devant lui.

[1666] Entretien Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Oriane Maubert, 16 avril 2017. Annexe, p.14.

[1667] J'emprunte cette expression à la marionnettiste Joëlle Noguès à propos de son travail : NOGUÈS, Joëlle, « Témoignage : « corps caché, corps révélé. Des marionnettes habitées africaines au corps transfiguré d'Ubu » », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK (textes réunis par), *Marionnette, Corps-frontière*, *op. cit.*, p.31.

[1668] Entretien Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Oriane Maubert, 16 avril 2017. Annexe, p.14.

[1669] J'emprunte cette expression à Michel Bernard, qui s'inscrit dans les pas de Deleuze, lui-même dans le sillage de Leibniz, se focalisant sur le pli baroque : « Ainsi, dans le chapitre du *Pli* où il étudie les « replis de la matière », souligne-t-il opportunément que l'organique et l'inorganique sont constitués de la même matière, mais subissent l'action de forces différentes, les unes dites « plastiques », les autres « compressives ou élastiques » qui produisent deux catégories de plis distinctes : les premiers, endogènes, les seconds exogènes puisque l'inorganique est toujours déterminé « du dehors ou par l'entourage ». Le corps organique se définit dès alors par « sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, et de les déplier, non pas à l'infini, mais jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce. » » BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap. « La corporéité dansante », *op. cit.*, pp.29-30. Il cite DELEUZE, Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, éd. de minuit, Paris, 1988, pp.11-13.

Nous retrouvons alors ici le paradoxe propre à la marionnette qui se situe dans cet entre-deux où tout se joue, entre présence et absence, matière et geste, animation et rigidité. Je m'appuie de nouveau sur les propos de Joëlle Noguès à propos de la marionnette :

> Ses gestes pleins d'un silence qui ressemble à la mort. Elle transcende en elle le réel pour réunir les forces antagonistes de la vie et de la mort. D'autant plus paradoxal si le corps du manipulateur est à l'intérieur de la marionnette. […] Le marionnettiste acteur se fait porteur de la figure du personnage, un porteur caché. La présence énigmatique de ce corps paradoxal se charge d'une puissance de suggestion, il s'agit de donner à voir, « l'effigie peut faire entendre sans la tuer une parole venue de plus loin qu'elle, la parole poétique peut alors surgir »[1670]. Avec le marionnettiste à l'intérieur de la marionnette s'engage alors un dialogue entre présence et absence. L'esprit immatériel et le corps matériel interagissent de façon causale.[1671]

Finalement, bien qu'il soit happé par la matière, le geste du danseur n'est jamais anéanti par l'enfermement dans la *burqa* : cette marionnette habitée de *Lost in burqa* enferme en elle le danseur, dont la présence cachée assure la continuité de sa danse en scène.

b) Envie de voir : le corps substantiel

Certains des costumes sont faits de tissus sombres créant sur le plateau l'effet de zones d'ombres qui semblent se mouvoir avec difficulté. Rien ne transparaît de ces masses noires informes. Le public ne discerne ni visage ni pied s'ils ne sont pas volontairement dévoilés par le danseur lui-même. Par ces corps-textiles, le défilé des ombres vient remplacer celui des êtres vivants sur scène. Muettes, sourdes, toujours en surplomb du corps qui les porte, ces ombres opaques demeurent insaisissables.

D'autres costumes créent sur le plateau des chemins où la lumière peut passer entre les fibres, transperçant le tissu, donnant au spectateur la sensation d'avoir face à lui un tissu creux, un tissu vide où, tantôt le corps du danseur apparaît, tantôt celui-ci semble absent de cet effet de transparence. L'impression qui se dégage alors est celle d'un tissu qui se meut, respire et évolue par lui-même, transpercé de tous côtés par la lumière de la scène. Face à ces corps happés par le textile, le spectateur a alors l'illusion que le corps du danseur disparaît, supprimé par le tissu, laissant passer pleinement les rayons lumineux dans l'obscurité du plateau.

L'impossibilité de sonder l'intérieur de la *burqa*-sculpture et d'accéder au corps des danseurs crée un espace mental de béance[1672] qui dévore l'individu et son personnage en scène. Le danseur

---

[1670] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, chap.1 « Entrée en scène des effigies », *op. cit.*, p.39.
[1671] NOGUÈS, Joëlle, « Témoignage : « corps caché, corps révélé. Des marionnettes habitées africaines au corps transfiguré d'Ubu » », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK (textes réunis par), *Marionnette, Corps-frontière*, *op. cit.*, p.34.
[1672] POSTEL, Julie et GARRÉ NICOARĂ, Marie (dir.), *Corps béants, corps morcelés. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, « Introduction », *op. cit.*

devient alors un être absent, non-identifiable, relégué à l'état d'outil de la conception chorégraphique, au même titre que le textile. Les *burqa*-sculptures se situent à la paradoxale jonction entre un gouffre sans fond et opaque, dont les limites seraient insaisissables, et un corps du danseur immédiatement accessible sous la transparence du tissu.

Ce dispositif crée alors une avidité scopique non-assouvie pour le spectateur. *Lost in burqa* met en scène une pulsion dialectique qui oscille entre regarder et être regardé : le spectateur tente, autant que possible, de deviner la silhouette du danseur sous le tissu. Sa curiosité inassouvie, un renversement propre au reflet du miroir, s'opère : le spectateur présent sur scène finit par se sentir, non plus en position de regardeur, mais lui-même observé par des yeux dont il ne saisit pas pleinement la direction. Sur la scène, immobile, visible autant des danseurs que des autres spectateurs (étant donné le dispositif bi-frontal des sièges), le spectateur est le corps étrange que l'on regarde. La béance devient alors le lieu de projection pour le spectateur d'un regard en réalité tourné vers lui, celui du danseur.

Néanmoins, la curiosité du spectateur se trouve par instants assouvie lorsque des extraits de corps apparaissent. Le corps fragmentaire du danseur se met à faire face aux vides dévorants de la *burqa*-sculpture, ne dévoilant, pour toute métonymie de son corps que quelques rares éléments. Dans une perspective lévinassienne[1673], Héla Fattoumi et Éric Lamoureux présentent des visages, des extraits de corps nus, qui s'échappent de la forme que constitue le tissu. Si dans ces extraits de corps dévoilés, il est possible de reconnaître une main ou un pied, cette nudité révèle ce que l'on veut cacher. La nudité, chez Levinas comme chez Fattoumi et Lamoureux, n'est pas seulement l'absence de vêtements, mais bien l'absence ou la négation de la forme, de ce qui finalement nous constitue[1674]. Réduit à l'état de fragments de l'intime, dans une impossibilité d'unité corporelle, le corps du danseur tend vers une crise identitaire, happé par la béance de la matière qui le dévore.

La danse qui naît sous le tissu est alors inaccessible au spectateur, qui se dissout sous le tissu, destinée à mouvoir la *burqa* en créant des effets de formes. Elle est interne, une danse de l'intime entre l'interprète et lui-même, décalée par l'usage de la *burqa*, non plus dans un souci de démonstration, mais une danse connectant le danseur avec son être le plus profond. « Les corps se laissent traverser par les intensités que le mouvement avec les objets fait naître »[1675] selon la

[1673] LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, *op. cit.*, 141p.
[1674] CALIN, Rodolphe, *Levinas, altérité et proximité*, conférence de l'ED58, Université de Paul-Valéry Montpellier3, Montpellier, 2016.
[1675] ROQUET, Christine, *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*, chap. « Rencontre avec les œuvres », *op. cit.*, p.66.

formule de Christine Roquet. La chorégraphie s'éloigne d'un usage spectaculaire pour connecter le danseur et la sculpture de tissu.

Ce corps ainsi frappé d'irréalité comme je le soulignais dans l'introduction du *danser dans* est un corps qui change alors de substance dans la mesure où il change de matière et de densité : le spectateur a accès à lui par un autre matériau, une autre densité de corps, une autre silhouette. Ainsi, le corps se fait transsubstantiel, « comme transformation d'une substance en une autre substance »[1676]. Je peux alors en déduire que le corps marionnettique, dans sa structure habitable en carcan, recrée le corps du danseur : il a le pouvoir de modifier toute la teneur de sa corporalité et de la visibilité de ses volumes autant que de son occupation de l'espace. Par ailleurs, le corps marionnettique transforme le corps du danseur en un autre corps, un corps interne à lui-même, et par là-même transforme la chorégraphie de ce corps, jadis uniquement organique, en une chorégraphie mixte, composée à la fois de celle du danseur à l'intérieur de la structure, et de celle, maîtrisée quoique non visualisée par le danseur, qui est visible à l'extérieur de la structure. Cette danse n'est pas plus aléatoire mais elle est le fruit d'un paradoxe : elle est vécue par le danseur de l'intérieur comme extrêmement charnelle (c'est de son contact corporel direct avec la matière qu'elle émane) et en même temps défaite de toute vision concrète puisqu'il ne peut que partiellement voir l'effet qu'il produit sur elle (rendant en effet l'usage du miroir par exemple assez difficile). Nous nous trouvons alors dans un silence sourd où le mouvement interne vient faire résonner, se dilater, s'envoler parfois la structure externe. Un corps de danseur, un état de danseur vécu jusqu'ici sans limites (seul avec l'espace de la scène, du studio), ici placé dans la contrainte la plus extrême.

c) Ce qui survit au corps : le vide sous le tissu

L'omniprésence du voile, qui enveloppe et dissimule le corps dans *Lost in Burqa*, interroge notre perception d'un vide, voire d'une absence dans la dramaturgie du corps béant. Le corps du danseur semble happé par la matière textile, disparaissant intégralement sous la structure du tissu. L'humain lutte pour préserver sa présence en scène, là où le textile l'envahit : par cette création chorégraphique, qui croise des enjeux esthétiques, sociaux et religieux, il s'agit d'interroger cette vision des corps qui, au premier regard, semble nier la singularité de l'individu ainsi vêtu. Enfin, il s'agit d'envisager la notion de domination du vide sur l'individu, plaçant alors, peut-être, le néant comme source de présence sur scène.

[1676] BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK (textes réunis par), *Marionnette, Corps-frontière*, « Introduction », *op. cit.*, p.10.

Le danseur se dédie au matériau textile, selon un processus de réification (faire chose) dissolutif car à la différence du *danser comme*, il disparaît presque entièrement par moments pour ne laisser que le tissu. Le corps devient une matière en mouvement, effaçant les frontières entre corps textile, corps charnel, corps marionnettique à animer, pour ne faire qu'une construction hybride. Dès lors, chaque apparition de peau est vécue par le spectateur comme un événement prodigieux qui capte toute attention. La peau est ce qui nous ramène le plus directement à notre statut d'être vivant. Elle constitue à la fois l'armure qui fait tenir tout le corps ensemble, à la fois notre grande fragilité, vite abimée, vite dénudée. Or, dans *Lost in burqa* la peau disparaît : le tissu prend toute la place possible. Dès lors, si la peau apparaît, même furtivement, le spectateur éprouve comme un soulagement : un humain est bien présent sous la structure. Face à ce corps qui se dépeuple de lui-même, qui se dissout dans la matière jusqu'à ne devenir qu'un tas de chiffons étalé au sol ou roulé en boule à la toute fin de la pièce, chaque souffle, chaque doigt entr'aperçu est admiré.

Le spectateur perçoit donc par instants un élément du corps qui s'échappe de sous le tissu. Ces extraits de corps de danseur sont choisis pour être visibles afin d'amener le spectateur à rendre concrète la présence des corps sous les *burqa*-sculptures. Il semble s'agir pour les chorégraphes de tenter de mettre en relief la profondeur du corps visible (formé par le textile), mais aussi de l'être sous le tissu. Ces extraits de corps peuvent alors être envisagés comme des moyens de lutte pour contrer l'opacité du tissu et parvenir à faire sentir la présence du corps humain sous la masse textile. Si nous avions jusqu'ici une sensation de présence des danseurs sous les costumes, c'est-à-dire le sentiment que cette présence était plus illusoire ou artificielle que réelle, grâce à ces extraits de corps la présence des danseurs est, sinon exhibée, du moins affirmée de façon ténue. Dans la perspective du « détail-*detagglio* » de Daniel Arasse[1677] (qui met en évidence l'acte qui isole et borne le détail volontairement mis en valeur), les détails dévoilés vont alors s'opposer à la masse de tissu dont un des effets est de gommer le corps humain en scène.

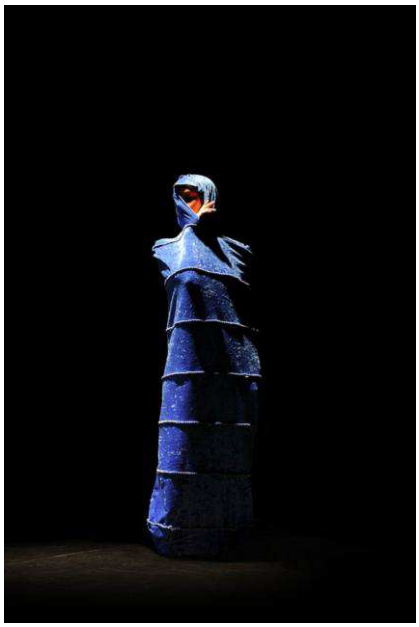
La sensation de présence des danseurs sous le tissu est également donnée au spectateur à travers l'écoute des bruits de pas feutrés. Le souffle des danseurs est donné à sentir près de l'oreille ou de la joue du spectateur, dans la mesure où, dans une grande proximité avec les artistes, l'ensemble du public est assis sur le plateau. Nous sentons la présence d'un être qui se tait, d'un être dissimulé, qui est étouffé sous le tissu et dont la parole ne nous est pas audible.

Rejoignant ici les arts de la marionnette, et plus généralement une certaine partie des arts visuels dans leur traitement du corps au cours du XXe siècle[1678], il semble s'agir ici d'exposer la

[1677] ARASSE Daniel, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1992.

[1678] Pour les arts plastiques, on pense ici aux sculptures (créations de la période 1944-1945) si mutilées et amaigries d'Alberto Giacometti qu'elles semblent disparaître lorsque le visiteur les regarde de face (on pense ici notamment à

fragmentation du corps. Avec *Lost in burqa*, un corps parvient à s'extraire douloureusement sous le costume traditionnel religieux détourné, évoquant dans nos esprits contemporains les corps mutilés des civils, victimes des bombardements de guerre au Moyen-Orient. *Lost in burqa* fait jaillir ici, de sous le tissu, ces membres amputés, ces corps absents que la guerre fait disparaître.



ill. n°69, *Lost in Burqa*, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, création 2011. © Maitetxu Etcheverria.

d) Hypnose et étagement de conscience du *danser dans*

Le geste de *Lost in burqa* dans l'extrait que nous avons étudié travaille sur l'insistance et la répétition. Ajouté à la musique angoissante et à l'obscurité régnante, il produit des sensations hypnotiques durant lesquels le spectateur ne sait plus très bien ce qu'il voit réellement, ce qu'il croit deviner ou s'il invente partiellement cette danse dans le noir. Pour le danseur, et selon un procédé assez proche de celui également utilisé par Vânina Vaneau, la répétition du geste sous le tissu, avançant presque à l'aveugle est une expérience sensorielle déroutante : il faut se laisser guider par ses sensations et le cycle de ses gestes répétés.

Dans les pas lointains de Loïe Fuller, il s'agit alors de produire un « étagement de la conscience »[1679] tant pour le danseur que pour le spectateur. Ce dispositif de *danser dans* choisi

l'exposition *Picasso-Giacometti* au Musée Picasso de Paris (octobre 2016) où la sculpture *Homme qui marche II* (Giacometti, plâtre, 1960) est placée en écho du tableau *L'Ombre* (Picasso, huile et fusain, 1953), la deuxième œuvre se faisant suiveuse de la première dans un processus presque narratif.

[1679] Les états modifiés de conscience, comme une sorte de somnambulisme artificiel, sont développés par le marquis de Puységur (disciple du médecin Mesmer à l'origine du magnétisme animal) à l'entour du XVIIIe et du XIXe siècle. Il déploie l'idée selon laquelle l'individu est pluriel, au sens de pluralité de la personnalité, et possède aussi un étagement de la conscience avec un subconscient. Cette technique, à l'origine médicale, va intéresser très vite les artistes et notamment les Romantiques pour les possibilités créatives qu'elle peut déployer. Aux alentours de 1840, ce

pour *Lost in burqa* crée des états modifiés de l'être en scène et de sa conscience par le tissu qui fait avancer le danseur plus encore que d'habitude par ses sensations, ses déséquilibres, sa respiration. Les déplacements ne sont pas complètement à l'aveugle, la légère transparence du tissu laisse échapper des bribes d'informations sur l'espace autour et le positionnement des partenaires, cela dit elle reste mineure et ne peut en conséquence constituer un appui fiable de conscience du corps dans l'espace et de déplacement. Dans un état somnambulique donc, quasi méditatif, il s'agit pour le danseur de trouver d'autres états de conscience, et en conséquence d'autres possibilités de regard, guidés par le tissu, son poids, sa densité, sa texture, sa fluidité ou rigidité, et ses réactions ou immobilités face au geste impulsé. Le danseur est dédoublé, il mobilise par le tissu ses étagements de conscience et assiste au réveil de ses possibilités enfouies que le geste vient solliciter pour avancer dans l'obscurité et l'oppression de la matière textile, dans un état modifié par la matière, entre veille et sommeil, proche de l'hypnose.

En échange, le spectateur entre dans un état similaire, « d'induction hypnotique »[1680] : plongé dans le noir, il ne parvient pas tout de suite à détecter la présence des danseurs qui sont entrés sur scène ; présent lui-même sur le plateau, le spectateur fait partie de l'expérience de l'illusion et, assis, il oriente sa perception entre ce qu'il arrive à voir, ce qu'il croit deviner, et ce qu'il ressent voire ce qu'il entend comme le froissement d'un tissu, la respiration d'un danseur qui s'est discrètement placé à côté de lui, un bruit au lointain. Le geste du *danser dans* est ici qualifié d'hypnotique car il sollicite une « focalisation »[1681], « une concentration »[1682] et place danseurs et spectateurs dans un état temporel, spatial, corporel, second. Le trou noir envahit les individus, dans lequel les corps viennent disparaître. Ce processus dansé à l'intérieur du tissu, évoluant à l'intérieur du noir quasi-total (sur une partie du spectacle) dans lequel les spectateurs sont plongés projette une autre réalité, au-delà de l'espace de la scène, dans une sorte de néant.

---

somnambulisme artificiel devient l'hypnose avec la figure du chirurgien écossais James Braid qui développe la technique de base de focalisation et de fixation d'un point lumineux. Dès 1820 néanmoins, le terme d'hypnose circule sous la plume du français d'Henin de Cuvillers. Avec l'arrivée de la psychanalyse, construite en opposition au protocole hypnotique selon les déclarations de Freud, l'hypnose bascule très vite du côté du champ artistique (cafés-concerts, cinéma,…). ROUSSEAU, Pascal et LACOSTE, Joris, *Penser le présent. Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, conférence modérée par Alain Berland, amphithéâtre d'honneur, Beaux-arts, Paris, 14 janvier 2021, [en ligne]. In *Site Beaux arts Paris*, France,[consulté le 23 janvier 2021]. Disponible sur : https://www.beauxartsparis.fr/fr/evenement/pascal-rousseau-art-et-hypnotisme-de-mesmer-nos-jours. Voir également CONTOUR, Catherine et ROUSSEAU, Pascal, *Danser sa vie avec l'outil hypnotique*, dessins Louise Drulhe, coll. « Manuels », éd. 369, Cognac, 2019, 64p., et ROUSSEAU, Pascal, *Hypnose. Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, catalogue d'exposition, éd. École nationale supérieure des Beaux-arts, coéd. Beaux-arts de Paris et Musée d'art de Nantes, Paris, 2020, 365p., lauréat du Prix du Livre d'art 2021.

[1680] L'induction hypnotique est le premier état de l'hypnose : il faut se concentrer. ROUSSEAU, Pascal, *Penser le présent. Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, *op. cit.*

[1681] *Idem.*

[1682] *Idem.*

Lost in burqa est donc hypnotique car le format choisi nous renvoie à notre propre rapport dans l'espace, notre rapport à l'autre, à notre corps intime dissimulé ou révélé, accessible ou étouffé, libre ou opprimé. Dans ce trouble et cet incertain, cet environnement renversé et face à ces corps dénaturés, le spectateur crée des gestes, des sensations, des images, à partir de ce qu'il croit percevoir. Déjà à l'entre-deux siècles, la *Danse serpentine* de Loïe Fuller pouvait être qualifiée de « dispositif hypnotique »[1683] selon Pascal Rousseau grâce à la combinaison de son miroir pivotant et du geste des voiles. Rappelons qu'au même moment, le corps médical hypnotisait des gens à la Salpêtrière avec des miroirs aux alouettes que Loïe Fuller utilisait aussi pour produire une « fixation d'un point lumineux sur la scène »[1684]. De plus, *Quack, medical doctor* où naît la première version de la *Danse serpentine* a une scène d'hypnotisation : Loïe Fuller aurait donc « inventé ce dispositif de voiles flottantes et luminescent pour, dit-elle, représenter l'esprit du magnétiseur qui s'emparait du sujet magnétisé »[1685]. Sur un plan dramaturgique, la *Danse serpentine* de Fuller naît donc littéralement dans l'hypnose, et du point de vue du geste elle utilise les ressorts de la danse, répétitive, envoûtante, de la lumière et du tissu pour créer la confusion hypnotique. C'est dans ce processus que puisent Héla Fattoumi et Éric Lamoureux : d'une part, les *burqa* stylisées renvoient immédiatement à la polémique française des *burqa* véhiculée par le médium hypnotique par excellence que constitue l'écran de télévision (jusqu'aux chaînes en continu, hypnotiques par le flot incessant en séquences répétées qu'elles produisent) ; d'autre part, la force spirituelle de la *burqa* en elle-même, d'abord un costume religieux avant tout ; et enfin le geste répétitif, souvent surplace, qui plus est dans l'obscurité qui envoûte d'une certaine façon le spectateur.

Détournant les pièces de tissu traditionnelles et religieuses de leur fonction d'origine, *Lost in burqa*, à travers les sculptures-textiles de Majida Khattari, donne une présence à ces *burqa* qui en sont dépossédées. Le tissu, en apparence si léger et si fin, semble être envisagé comme le gouffre béant étant parvenu à dominer entièrement l'individu, le condamnant au vide, ne laissant ainsi en scène que la présence du néant comme source de vie sur le plateau. C'est une mise en mouvement de l'absence qui s'opère, reprenant presque ici le fameux « je hante donc je suis » d'André Breton, où l'altérité remplace l'identité des danseurs, mais aussi des hommes : le « qui suis-je » est remis en cause au profit du « par quoi suis-je dominé ». Par ailleurs, le groupe de danseurs d'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux est constitué d'autant d'hommes que de femmes, or la *burqa* traditionnelle est un vêtement féminin. Par le port de la *burqa*, coupant le corps de la

[1683] ROUSSEAU, Pascal, *Penser le présent. Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, *op. cit.*
[1684] *Idem.*
[1685] *Idem.*

femme (ici employé pour tous les corps) des regards en entravant ses mouvements, il s'agit pour le duo Fattoumi/Lamoureux de « s'attaque[r] aux effets symboliques, fantasmatiques du *hijab* : ce vêtement parfois imposé, dont la nature première serait "de soustraire à la vue ou isoler un corps ou un objet". »[1686] Ici, les chorégraphes défient la problématique du genre qui entoure la *burqa* en l'étendant à l'ensemble de leur groupe de danseurs, hommes et femmes.

Le corps du danseur, habituellement exhibé, revendiqué comme outil d'expression chorégraphique et de transmission émotionnelle, est donc invisible. Les corps crient sous le tissu par des mouvements très amples pour être visibles. Si chez Pseudonymo[1687], les corps sont juchés sur leurs demi-pointes dans un mouvement d'oscillation et de déséquilibre continu, dans *Lost in burqa*, les corps luttent par des mouvements rapides et larges, saisissant l'espace autant que possible pour exprimer une révolte qui gronde sous le tissu.

[1686] FATTOUMI Héla, et Éric LAMOUREUX, *Lost in Burqa*, dossier de presse, mars 2011.
[1687] Compagnie Pseudonymo, *L'Orée des Visages*, *op. cit.*

Conclusion du chapitre 3 – Le costume-carcan ou le danseur resculpté : quand la deuxième peau devient la première

Ce qui fait finalement basculer l'art dans la modernité, c'est la transformation : par l'abstraction, le détachement de la narration, l'hypnotisme,… des procédés que l'on retrouve autant chez Oskar Schlemmer, que Loïe Fuller, Edward Gordon Craig ou les Symbolistes. Dès Heinrich von Kleist, il est déjà question de cette transformation qui compose la modernité, et le théâtre de marionnettes n'est pas étranger à cela puisqu'il est l'art de la transformation par excellence. La modernité envisagerait alors de manière forte dans cette perspective « l'art comme relation »[1688]. En ce sens, il est possible de recouper assez facilement la marionnette et l'hypnose dans le geste répétitif de la danse moderne de Loïe Fuller entre construction et déconstruction, animation et dés-animation, et les pistes qu'elle aura lancé sur tout le XXe et le XXIe siècle dont on trouve des résurgences chez Maguy Marin avec les poupées qui s'animent, ou Héla Fattoumi et Éric Lamoureux avec le tissu qui danse, la silhouette anthropomorphe-dés-anthropomorphisée. Ce *danser dans* hypnotique est donc un *danser tout contre* : si le danseur est enfermé, la relation hypnotique avec le costume-carcan produit des modes d'existences renouvelés par le geste dansé réinventé, reliant le danseur comme le spectateur (en miroir) à des dimensions de son inconscient qu'il ignorerait potentiellement et seraient ré-activées par ces marionnettes habitées. Par l'hypnotisme, c'est « l'histoire du regardeur qui regarde le tableau »[1689] : danseur et spectateur produisent l'œuvre par l'observation de la matière du costume en mouvement.

[1688] Compagnie Pseudonymo, *L'Orée des Visages*, *op. cit.*

[1689] LACOSTE, Joris, *Penser le présent. Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, *op. cit.* L'expression fait référence à Marcel Duchamp, lui-même hypnotiseur, et dont, selon Pascal Rousseau, le premier *ready-made* de la *Roue de bicyclette* en 1913 serait déjà un dispositif d'hypnotisation puisqu'il s'agirait par cette œuvre pour Duchamp de reconstituer un feu de cheminée.

CHAPITRE 4 – La matière brute qui danse : l'humain au-delà de lui-même

L'argile unique dont nous sommes faits.[1690]

En conséquence des explorations précédentes avec le costume-carcan, le *danser dans* tend désormais vers des œuvres dansées qui proposent des modalités de gestes à l'intérieur de structures apparentées à la marionnette habitée qui s'éloignent cette fois-ci du costume et d'un éventuel anthropomorphisme reconnaissable, pour plonger des deux mains dans la matière brute et ses possibilités de gestes et d'animation. Esquisses de sculptures anéanties aussitôt, images fugaces, magmas bouillonnants, souffles imperceptibles,… les matières marionnettiques du *danser dans* sont autant de manifestations des danseurs disparus qu'elles ont englouti.

Une question s'impose : la matière peut-elle être considérée comme une marionnette habitée du *danser dans* ? Et comment danse-t-elle ? Comme l'introduction générale le proposait, il y aurait une marionnette à partir du moment où un doute dans la perception se fait sentir : la matière brute se teint alors d'une énergie marionnettique dès lors que, par moments furtifs ou au contraire installés, le spectateur ne la ressent plus uniquement comme telle, dès lors qu'elle initie sur le danseur qu'elle absorbe un pouvoir de transformation de son geste à son contact.

D'un coup, le tas de chanvre s'anime. D'un coup, l'argile fait danser les pieds de l'interprète qu'elle porte. Opaque, elle camoufle le danseur, elle l'empêche, elle reconstruit sa corporéité au-delà de sa biologie initiale. Imposante, elle en écrase la verticalité et tasse son corps. Glissante, elle en détourne le geste et se joue de lui. L'anthropomorphisme attendu de la marionnette est ici défiguré[1691], mis à mal par les amas de matière laissés sans facture ni sculpture et annexés directement sur le corps. Visages effacés, corps floutés, ces matières marionnettiques habitées par les danseurs du *danser dans* sont autant d'invitations à reconsidérer les besoins de reconnaissance d'un corps humain pour *faire* danse. Danser n'est peut-être plus le privilège du danseur : tout peut danser. La scène du *danser dans* se peuple alors de croisements hybrides faits de chair et de matière.

Comment la matière brute, non traitée par un acte de construction, produit-elle une présence marionnettique qui danse ? Comment, répandue sur le sol, les murs, sur la peau du danseur, pousse-t-elle celui-ci à danser ? Et comment oblige-t-elle à reconsidérer le corps humain qui danse ?

[1690] MAMBOUCHE, David (réalisation et voix-*off*), *Maguy Marin. L'urgence d'agir*, écriture et réalisation David Mambouche, couleurs, 1h45min, 2019.
[1691] POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, *op. cit.*, 617p.

Je me pencherai dans un premier temps sur les vertus de la matière brute et la façon dont celle-ci peut « silhouetter »[1692] le corps dansant. À cette occasion, je reviendrai notamment sur *May B* de Maguy Marin, porte d'entrée essentielle du *danser dans* la matière. Ensuite, je proposerai une focale sur le travail de la compagnie Pseudonymo dirigée par le marionnettiste David Girondin-Moab[1693], en interrogeant la façon dont il fait devenir-matière le corps dansant par des processus d'hybridation. Seront portées à l'étude *L'Orée des Visages*[1694] et *Squid*[1695]. Il s'agira enfin de se pencher sur *Paso Doble*[1696] de Josef Nadj et Miquel Barceló[1697] dont la danse au milieu de l'argile informe, des sculptures et poteries esquissées, sonne comme un aboutissement au *danser dans* la matière : la matière sous soi devient la matière *en* soi, soutenant le corps.

[1692] SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n°48, automne 2010, pp.113-129, [en ligne]. In *Site Erudit*, [consulté le 03 juin 2020]. Disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2010-n48-annuaire016/1007844ar/.

[1693] En 2016, j'avais proposé un premier travail : MAUBERT, Oriane, « Déshumanisation des corps, anthropomorphisme des formes chez Pseudonymo : vers l'onirisme de l'autre », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps, Objet, Image*, n°2, « L'alter, l'autre de la matière », éd. TJP Strasbourg, 2016.

[1694] PSEUDONYMO (cie), et CFB451 (cie), *L'Orée des Visages*, conception Angélique Friant, David Girondin Moab, François Ben Aïm et Christian Ben Aïm, musique Philippe Le Goff, masques et objets marionnettiques David Girondin Moab, son Samuel Gamet, lumières Stéphane Bordonaro, créé au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, septembre 2013.

[1695] PSEUDONYMO (cie), *Squid*, mise en scène David Girondin-Moab, dramaturgie Antoine Herniotte, collaboration artistique Angélique Friant, musique Uriel Barthélémi et Carole Hémard, lumières Yragaël Gervais, marionnettes et costumes Juan Perez Escala et Véronique Didier, scénographie et machinerie John Caroll, créé à l'EPCC Bords2scènes – scène conventionnée pour les arts de la marionnettes et arts associés et le théâtre de texte, Vitry-le-François, 13 mars 2015.

[1696] NADJ, Josef, *Paso Doble*, conception et interprétation Josef Nadj et Miquel Barceló, son Alain Mahé, lumières Rémi Nicolas, costumes Fabienne Varoutsikos, poterie Jean-Noël Peignon, créé à l'église des Célestins, Festival d'Avignon, 16 juillet 2006.

[1697] Ce travail a fait l'objet d'un article : MAUBERT, Oriane, « Soutenir l'argile, soutenir les corps. *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló », in MERABET, Emma, NOËL, Anne-Sophie et SERMON, Julie (dir.), « Matières », *Agôn*, n°8, 2019.

I. Les vertus de la matière brute

Il semble que les matières terrestres, dès que nous les prenons d'une main curieuse et courageuse, excitent en nous la volonté de les travailler.[1698]

A) « Silhouetter » le corps dansant

À partir des années 2000, dans les programmations, les résumés, ou directement dans la bouche des artistes associés à la marionnette ou à l'objet, se trouvent différentes expressions pour désigner cette matière brute au plateau telles que « théâtre de matière », « théâtre de la matière », « matériaux et théâtre ». Loin d'être marginales, ces appellations parfois imprécises témoignent[1699] néanmoins d'une évolution en cours des pratiques des arts de la marionnette.[1700]

Assez proches de la performance comme peut l'être *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló, ou du jeu entre l'acteur et les matières animées chez Pierre Meunier dans *La Bobine de Ruhmkorff*[1701], voire constituant un cycle de plusieurs œuvres dans le travail d'une compagnie ou d'un artiste comme c'est le cas chez Phia Ménard (glace, vent, eau,…)[1702] ou chez Élise Vigneron[1703], il s'agit surtout dans ces créations de mettre en scène la matière, sans pour autant que le vivant en scène ne devienne matière lui-même. Cependant, c'est surtout sur le terrain de la danse ou des spectacles marionnettiques faisant à appel à des danseurs que le geste sera *ré-activé* par la matière.

[1698] BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, « Avant-propos », coll. « Les Massicotés », éd. Corti, Paris, (1948) 2010, p.7.

[1699] HERBIN, Renaud (dir.), *Corps Objet Image*, « Alter : l'autre de la matière », n°2, éd. TJP, Strasbourg, 2016, 160p. ; complément, [en ligne]. In *Site Corps Objet Image*, France, [consulté le 5 avril 2016]. Disponible sur : http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-02.

[1700] Pensons à la compagnie Le Vent des forges qui a fait de la manipulation de l'argile sa pratique principale, [en ligne]. In *Site Le vent des forges*, France, [consulté le 25 septembre 2015]. Disponible sur : http://leventdesforges.fr/soon-le-triptyque/#tisoon.

[1701] MEUNIER, Pierre (La Belle Meunière), *La Bobine de Ruhmkorff*, texte, mise en jeu, interprétation Pierre Meunier, collaboration artistique Marguerite Bordat, lumières Bruno Goubert, peinture Catherine Rankl, vioix Valérie Schwarcz, créé au Théâtre le Fracas CND, Montluçon, 14 décembre 2012.

[1702] Phia Ménard et sa compagnie Non Nova déploient le cycle I.C.E (Injonglabilité Complémentaire des Éléments) qui regroupe les pièces de vent, les pièces de glace, et les pièces d'eau et de vapeur. MÉNARD, Phia (cie Non Nova), site officiel, [en ligne]. In *Site Non Nova*, France, [consulté le 15 octobre 2017]. Disponible sur : http://www.cienonnova.com/i-c-e/.

[1703] VIGNERON, Élise (Théâtre de l'entrouvert), site officiel, [en ligne]. In *Site Lentrouvert*, France, [consulté le 03 septembre 2019]. Disponible sur : https://lentrouvert.com/elise-vigneron/. Trois créations s'intéressent aux propriétés de la glace : *Anywhere* (2016), *Glace* (2021), *LANDS, habiter le monde* (2022).

J'emprunte l'expression « silhouetter » à Julie Sermon qui l'utilise en qualité d'adjectif à l'occasion de « personnages silhouettés »[1704] présents dans les « dramaturgies marionnettiques »[1705]. Elle définit ces personnages comme ceux dont :

> la qualification visuelle […] les marionnettise d'autant plus qu'en les réduisant à une silhouette, elle évacue la question de leur intériorité, de leur subjectivité, au profit d'une apparence extérieure qui tend à constituer, dès lors, le tout de leur définition […] des personnages sans profondeur(s), des figures vite croquées, simplement esquissées, définies à grands traits.[1706]

Cette esquisse qu'apporte la matière brute incluse directement sur le corps du danseur crée en effet un flou dans le corps par ce processus de silhouettage, où pied, main ou tout extrait de corps rattaché à la matière se perd en elle, et produit en conséquence des gestes éloignés des habitudes du corps : empêchés selon Maguy Marin, trébuchant, variant pointes et demi-pointes chez Christian et François Ben Aïm, déséquilibrés, avançant à l'aveugle,... Souvent, le geste est insisté, comme s'il fallait s'assurer de son bon fonctionnement à travers cette matière ajoutée avant de passer au geste suivant. Puisque le corps est silhouetté, défini à « grands traits »[1707], son geste est précaire et joue sur une instabilité mouvante et non déterminée, comme l'est la matière elle-même. Le corps s'essaye alors par la danse, piétine, raconte une humanité dont les transformations brutales lui ont fait perdre son chemin : il faut (se) chercher pour se (re)trouver. Absorbé par la matière, le corps hésite dans cette nouvelle obscurité. Ainsi, toute dichotomie corps-objet n'est plus recevable, et il est nécessaire de doter la danse croisant la matière de la notion de « corps composite »[1708] selon l'expression d'Alix de Morant, impermanent, que la matière « silhouette » par l'hybridation qu'elle produit.

Nous retrouvons ici les problématiques liées à la mise en effigie du corps de l'interprète : par ces matières envahissantes, il s'agit de fonder une esthétique sur l'étrange, l'éloignement de l'humain, la distance d'avec ce que les spectateurs (re)connaissent, faisant reculer le réel. Comment la matière porte-elle un coup à l'anthropomorphisme pour dénaturer le corps, ouvrir la danse vers l'étrange ? Comment la marionnette inachevée, encore à l'état de matière informe, s'invite-t-elle sur le corps vivant pour le faire danser ? Dans un premier temps, il s'agira de voir comment, alors que la scène se vide, le corps se charge ; pour ensuite envisager comment la danse a pu avoir besoin à un moment donné d'être sale ; et nous verrons que si le corps est éphémère et tend à disparaître, c'est pour mieux peupler la matière.

[1704] SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *op. cit.*
[1705] *Idem.*
[1706] *Idem.*
[1707] *Idem.*
[1708] DE MORANT, Alix, « Matières de danse », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Alter : l'autre de la matière », *op. cit.*

a) Vider la scène, charger le corps

De l'obsolescence programmée du lourd décor peint croisant danse et arts plastiques au début du XXe siècle, émerge avec éclat le plateau nu de la danse contemporaine (porté aussi par l'attrait des vertus de l'espace vide théorisé par Peter Brook[1709]), amorçant dès lors une remise à plat des rapports entre arts plastiques ou matériaux bruts, et danse, engageant un besoin de réciprocité. Chez Martha Graham déjà, par sa collaboration intense avec le sculpteur et scénographe Isamu Noguchi qui s'était notamment formé auprès de Constantin Brancusi, la matière et la danse tissent des liens étroits au plateau, durant une vingtaine d'œuvres des années 1940 aux années 1980. Cécile Schenck déploie cette idée :

> Entre la chorégraphe et le sculpteur nippo-américain s'établit […] une harmonieuse complicité, l'espace épuré de l'un venant « magnétiser » – selon le mot de Laurence Louppe – la danse de l'autre en créant tout un faisceau de résonances et de tensions subtiles entre les matériaux élémentaires utilisés (pierre, os, bois, corde, bronze) et le geste organique qui se coule dans les interstices du visible.[1710]

Au-delà de toute intension de signifier, par la déconstruction du décor c'est la résonnance entre le corps dansant et la matière qui est placée au centre de la représentation : l'un sans l'autre sont différents, leur rencontre les transforme irrémédiablement jusque dans leur consistance en scène, créant des espaces de contrastes révélés ou de réciprocités inattendues. Chacun est révélé totalement différemment aux yeux du spectateur, comme neuf, et l'inerte se met de façon tout à fait surprenante à agir sur le vivant qui le transforme.

Comment ouvrir le sens de l'œuvre tout en convoquant des référents communs ? Comment réinventer le partage des pratiques dans une perspective non illustrative mais nourrissante pour les unes envers les autres, ouvrant les perspectives d'interprétation, de saisissement de l'œuvre ? « Cela suppose […] un *déplacement*, qui oblige chaque partenaire d'une collaboration à repenser le sens de son geste artistique »[1711] pour entrer en dialogue avec ce qui diffère de soi, parfois jusqu'à l'extrême : du corps humain à la matière brute. Dans le prolongement de la révolution de Marcel Duchamp, qui marque durablement la Judson Church, dès les années 1960 les artistes formés par Halprin, Cunningham, Cage, Ellis Dunn, impulsent l'initiative, de la performance au *body art*.[1712] Le virtuose s'échappe au profit d'une revalorisation du processus.

Dès lors, le danseur virtuose, habitué à briller sur la scène au milieu du décor, se retrouve chargé d'une matière dans un espace vidé. S'il est coutumier d'exposer son corps autant que d'en

---

[1709] BROOK, Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, 181p.
[1710] SCHENCK, Cécile, « Quand la danse s'adresse aux arts visuels : points de mire et lignes de fuite », in MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, n°138, « Arts de la scène et arts plastiques », Bruxelles, octobre 2019, p.22.
[1711] *Ibid.*, p.23.
[1712] *Idem.*

dépasser ses limites, la danse avec la matière devient pour lui « le moyen de cultiver son intériorité comme de se dépendre de la question entêtante et complexe de l'identité »[1713]. Ainsi au contact de la matière, le spectre agissant du danseur s'élargit et emplit toute la scène vidée : contenant en lui et sur lui toute l'œuvre scénique (décors, partenaires, objets,…) qui se déplace par le geste dansé, le danseur est agi par la matière, laquelle, « en sollicitant ses enveloppes olfactives, thermiques, gustatives, tactiles, sonores, lui procure des sensations ou des perceptions »[1714] qui le *ré-activent*.

De Maguy Marin et Montserrat Casanova, à Philipe Decouflé et Philippe Guillotel pour *Codex* en 1986 jusqu'à *Panorama* en 2021, ou encore Odile Duboc et Marie-José Pillet pour *Projet de la matière* en 1993 par exemple, tous trouvent le chemin du corps dansant qui entre en contact direct avec la matière, interrogeant ce qui nous façonne, de l'image muséale au contact terreux le plus primitif en passant par l'éveil aux quatre éléments, pour aller vers l'avant du corps, le dedans de l'être et « s'arracher à soi-même »[1715].

Nous rejoignons ici à l'évidence les expériences de décentrement d'Alwin Nikolais notamment ayant élargi le champ d'actions du danseur vers des sensations spatiales, sensorielles, perceptives. La scène ainsi vidée offre la possibilité à la création de corps-décors, de corps froissés dans leur anthropomorphisme, de corps crispés ou contraints par l'hégémonie de la matière, de corps-matière produisant des jeux d'hybridation.

b) Le besoin du sale : entrer en matière

La matière a pour vertu de reconsidérer de manière radicale la place du corps dansant en scène. À propos de *May B*, Maguy Marin explique[1716] comment, au-delà de l'œuvre de Beckett dans laquelle la radicalité de la matière et les corps démunis sont déjà présents, la matière s'est imposée pour elle comme une nécessité au début des années 1980 afin de repenser entièrement le corps. Comme une renaissance. Tandis qu'elle s'exprime à propos du solo *Réveillon* créé un an avant *May B* et dans lequel la danseuse Christiane Glik porte des prothèses, Maguy Marin explique qu'il s'agissait déjà pour elle de :

[1713] DE MORANT, Alix, « Matières de danse », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Alter : l'autre de la matière », *op. cit.*
[1714] *Idem.*
[1715] *Idem.*
[1716] MAMBOUCHE, David (réalisation et voix-*off*), *Maguy Marin. L'urgence d'agir*, *op. cit.*

> détourner la danse du seul endroit où elle avait de la reconnaissance, c'est-à-dire des corps jeunes, beaux, sveltes, sportifs. On est déjà débarrassées de nos corps de danseuses à ce moment-là.[1717]

La danse contemporaine éprouve à cette période-là le besoin d'être sale, non pomponnée, parfumée, apprêtée, de défaire le danseur de ses illusions de représentations pour le faire renouer avec sa réalité : sueur, douleurs articulaires, fatigues, pieds noirs de poussière sur la scène,… Plus encore, les craquelures, les bosses et les crevasses de *May B* marquent la peau par la matière ajoutée, tracent au burin le temps qui passe, qui assèche le corps et le détruit progressivement.

Sur les scènes post-2010, ce besoin d'un retour à la matière et à la saleté se fait sentir de plus en plus vivement. Pensons notamment à la fin de *L'Orée des visages* de David Girondin-Moab durant laquelle l'un des interprètes applique avec rage de l'argile sur son visage jusqu'à disparaître complètement sous la masse. Ou bien attardons-nous sur une partie du travail d'Olivier de Sagazan sur la transfiguration[1718] dans *La Messe de l'Âne (ainsi sois moi)*[1719] par exemple : couvert de matière argileuse, le corps s'ojectifie et rejoint la sculpture.[1720] De l'humain à la bête à la matière, le corps se transforme sous le mouvement et l'amoncellement.

ill. n°70, *La Messe de l'Âne (Ainsi sois moi)*, Olivier de Sagazan, création 2021. © Olivier de Sagazan.

Ainsi écrasé sous la matière, l'humain en apnée suffoque, s'alourdit, se rigidifie. Chaque pas est un combat. Corps défaits, terre dans les yeux et le nez, peau dissimulée,… la matière met le corps à rude épreuve et en change les fondements biologiques visibles.

[1717] MAMBOUCHE, David (réalisation et voix-*off*), *Maguy Marin. L'urgence d'agir*, écriture et réalisation David Mambouche, couleurs, 1h45min, 2019.

[1718] Précédant *La Messe de l'Âne*, Olivier de Sagazan fait une première tentative avec le solo performatif *Transfiguration* en 2001, transformant un homme d'affaires en fétiche sans visage, recouvert de masse argileuse.

[1719] SAGAZAN (de), Olivier, *La Messe de l'Âne (Ainsi sois moi)*, mise en scène et concept Olivier de Sagazan assisté de Ana Sareen, lumières Pacome Boisselier, créé à la Scène nationale – Le Théâtre, Saint-Nazaire, 11 juillet 2019.

[1720] SAGAZAN (de), Olivier, présentation, [en ligne]. In *Site Olivier de Sagazan*, France, [consulté le 20 janvier 2020]. Disponible sur : https://olivierdesagazan.com/la-messe-de-lane.

Ce besoin du sale conduisant à un renouvellement du geste dansé par la matière permettrait de renouer avec le « degré zéro »[1721] du corps selon l'expression que Tadeusz Kantor emploie à propos de l'objet dans son essai « Le Théâtre de la mort ». En effet, au cours de ses explorations entre 1960 et 1963, Kantor cherche à réconcilier l'art contemporain avec l'objet brut. Pour lui :

> Dans ce long voyage à travers l'informe et bredouillante matière, en frôlant le vide aux alentours du zéro, on arrive au côté inverse de l'objet, où aucun partage entre la réalité et l'art n'existe plus. Quand l'art contemporain retrouva l'objet et se mit à le tourner comme une boule enflammée et brûlante qu'on aurait à tenir en main, à ce moment les questions : comment l'*exprimer*, *évoquer*, *interpréter*, devinrent dans cette situation exceptionnelle, trop loquaces, pédantesques et ridicules. L'objet EST tout simplement, voilà tout ![1722]

La proposition de Kantor est donc de prendre les objets tels qu'ils sont, par leur degré « zéro », dans toute leur matière brute et sans souci d'interprétation pour pouvoir les solliciter sur un plan esthétique. Concentrant les énergies et les interprétations, la matière brute est alors l'exemple ultime du vœu kantorien sur le corps dansant : présente pour elle-même seulement, son pouvoir de transformation du vivant devient immense.

Ainsi, dé-sublimé mais revalorisé autrement, il s'agit par la rencontre avec la matière, de remettre du concret, de l'être (pour reprendre le mot de Kantor) sur les corps dansants : par son non-traitement sculptural, la matière brute permet au danseur d'essayer, de faire, de défaire, de refaire incessamment. Par elle, le danseur se déconstruit, se reconstruit et réinvente son geste.

Or, la matière appliquée au danseur ainsi silhouetté a pour conséquence de le détacher de sa représentation. Il s'agit juste d'*être*, soit de devenir une matière fantomatique relativement à la présence déclarée imposée par la société et l'être en scène. Le corps de l'interprète est paradoxalement si présent qu'il se situe déjà au-delà de la vie, irrémédiablement « éloigné et étranger »[1723] comme le définit Kantor.

c) L'éphémère du corps : disparaître sous la masse

La matière devient alors un espace pour le danseur. Tentative volontairement échouée de fixer le corps, de fixer le vivant, la matière marionnettique dissout ainsi le corps, le délocalise de ses acquis et en fait une présence non-pérenne, régulièrement absorbée, régulièrement remodelée. Dans *L'Orée des visages* ou *La Messe de l'Âne (ainsi sois moi)*, chez Pseudonymo ou Olivier de Sagazan, le visage n'existe pas : ce qui fait la caractéristique principale du vivant en scène est sans

[1721] KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p.167.
[1722] *Idem.*
[1723] *Ibid.*, p.76.

cesse ré-agencé, reconditionné par la matière argileuse posée (ou lancée) dessus. Dans *May B*, elle floute les déplacements au sol par les nuages de poussière soulevés, elle déforme les corps par les bosses ajoutées et densifie autrement la peau.

En ce sens, la matière elle-même se fait façonneuse, inversant le processus traditionnel de construction marionnettique : elle recrée des bosses, des creux, des plis sur le visage, en floute les attributs humains, et, une fois posée, ne cesse d'évoluer par les processus de séchage et craquelures qui ont lieu dans le temps de la représentation. Le geste se loge jusque dans les plis les plus petits de la matière, exprimant le corps dansant autrement. En-deçà de la forme humaine, surpassés par la matière, les corps des danseurs deviennent une matière à leur tour, façonnée et refaçonnée sans cesse par le geste dansé.

Ainsi dominé par la matière, la dissolution de l'humain se solidifie dans le multiple : c'est le groupe, dès lors, qui fait corps et qui prédomine, dans toutes les créations que nous aborderons (du duo de *Paso Doble* au groupe de *L'Orée des visages*), dont *May B* est l'exemple le plus frappant. Si chacun est singulier en regardant de près, tous font bloc et se fondent les uns dans les autres – ils font tas – dès lors que le spectateur regarde la scène dans sa globalité : les contours disparaissent dans la masse de la matière.

Cette matière ajoutée nous raconte le caractère éphémère du corps humain : les générations qui s'effritent les unes après les autres comme le fait remarquer Maguy Marin[1724], la non-pérennité de la peau qui ne cesse d'évoluer alors que le temps présent donne l'illusion de sa fixation, la momification en devenir du corps enfin, ramenant l'humain à son extrême immobilité prochaine et aux aspects les plus concrets de sa condition non-pérenne. Le chorégraphe Kô Murobushi interroge justement notre devenir mortuaire en imaginant sa propre momification[1725]. Son œuvre *Toujours mort, encore vivant*[1726] est une danse en extérieur, reliée aux éléments naturels (eau, sommet d'une colline,…). Une masse apparaît dans l'eau. Le spectateur a l'impression d'un caillou qui danse au milieu du courant et qui remonte à la surface, alors qu'il s'agit de la tête de l'interprète. Maquillé, grimé, mélangé à l'eau et à la texture noir et blanc de l'image filmée, le corps se fait matière momifiée. Pour Murobushi, Kaori Ito ou Josef Nadj, nous contenons tous, comme la marionnette, un condensé de l'humanité dans notre corps, offert au regard par la scène.

[1724] MAMBOUCHE, David (réalisation et voix-*off*), *Maguy Marin. L'urgence d'agir*, *op. cit.*
[1725] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.116.
[1726] MUROBUSHI, Kô, *Toujours mort, encore vivant*, direction, réalisation, conception Richard Frank, chorégraphie Kô Murobushi, noir et blanc, 50min, 2012, [en ligne]. In *Site Numéridanse*, France, [consulté le 16 juin 2020]. Disponible sur : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/toujours-mort-encore-vivant.

Dès lors, *danser dans* la matière devient un acte du dépassement, un geste performatif pour conjurer sa propre condition de futur disparu. La lutte contre un corps bientôt absenté s'organise alors en collectif autant que dans le singulier, sous la matière. Dans cette perspective, à propos d'un retour à l'essentiel qu'opère l'œuvre de Josef Nadj, le chercheur Smaïl Goumeziane a ces mots :

> Je pense qu'il s'est d'abord penché, puis il s'est agenouillé et après seulement il a plongé sa main dans l'argile pour en enduire son visage. Mais il n'est pas impossible qu'après s'être agenouillé, il se soit recroquevillé pour se faire aussi petit que possible, et qu'il ait directement immergé son visage dans le sol argileux. Je ne sais pas si Josef Nadj a agi ainsi puisque je n'étais pas là. Mais je suis presque sûr qu'avec son visage plein de boue, il a adressé son premier regard à la plaine infinie où, hormis quelques arbres solitaires et des oiseaux en vol errant, il n'a rien vu d'autre que l'horizon lointain, au point où le Ciel et la Terre se rencontrent. Je ne sais pas non plus s'il a embrassé la terre – il aurait pu le faire –, puisque c'était sa terre natale de Bacska, mais ce que je sais, c'est que son acte, quel qu'il soit, avait sûrement la même valeur. S'immerger dans l'argile de sa terre natale fait partie d'un rituel de purification pendant lequel l'intimité qui se crée dans l'échange entre les éléments rend consubstantiels les deux corps, l'homme et la Terre natale, la Terre Mère. Mais en tous cas, pour recouvrir d'argile son visage, on doit se pencher jusqu'au sol, se rapetisser sous le ciel jusqu'au sol, faire les mouvements appropriés pour courber sa colonne vertébrale, en un mot être humble.[1727]

La matière collective, partagée de tous, portée par tous, craquelle le corps autant que trouble le regard de l'autre porté sur soit : le danseur, protégé par la masse argileuse, disparaît sous elle.

d) Peupler la matière

La matière dans *May B*, appliquée au visage et aux corps, est un coup de génie : elle retrace les traits de chaque danseur (soulignés au crayon noir) ainsi que leurs prothèses ou excroissances (faux nez, oreilles imposantes,…), et arrive d'un même mouvement à faire bloc, unissant tous les corps entre eux.

ill. n°71, *May B*, Maguy Marin, création 1981. Capture d'écran.

[1727] GOUMEZIANE, Smaïl, *Au Sud de l'Est. Les cultures des Balkans 1*, chap. « Regards. L'homme d'argile – photos et danses de Josef Nadj », éd. Non Lieu, Paris, 2006, p.115.

Soudés par la même matière qui les recouvre, chacun est un morceau qui fait vivre ou mourir l'ensemble. À chaque écart, le groupe se fissure. À chaque rencontre, la masse de la matière brute se recompose. Par l'humilité des pieds nus qui foulent le sol recouvert de poussière, les corps dansants prennent racine dans une même matière originelle, sans distinction des uns sur les autres.

Le *danser dans* la matière peut alors être envisagé comme une danse qui vient peupler, habiter un corps marionnettique et le mouvoir de l'intérieur, une danse qui naît de la contrainte exercée sur l'expression de son geste chorégraphique (limites, poids, amplitude, regard, équilibre… reconsidérés), mais qui vient habiter un espace jusqu'ici déserté, quoique aménagé pour cette migration en devenir.

Nous rejoignons ici ce qu'Amos Fergombé a nommé le « double corps de la marionnette »[1728], la marionnette étant deux corps en un, à la fois un objet saisissable et une idée symbolique. L'usage de la matière sur les corps dansants émancipe les regards : corps dansant et matière marionnettique s'imbriquent et s'animent l'un l'autre, construisant ensemble un geste commun. Le danseur lui-même devient ce double corps, flouté dans son identité d'être vivant par la présence de la matière brute sur lui qui le refaçonne. Le corps humain est en ruines, en lambeaux, entre matière et chair, vivant et non-vivant.

Le danseur peut alors entrer dans une phase de répit : enroulé[1729] sur lui-même par la matière qui prolonge son corps et avec laquelle il ne fait qu'un, celle-ci se fait refuge, enracinement[1730] et le rattache au groupe protecteur. Alors le corps du danseur, par cet enroulement, cette superposition de matière, « prend les allures […] d'un corps qui devient objet pour soi-même, qui se louche soi-même »[1731].

[1728] FERGOMBÉ, Amos, « Les deux corps de la marionnette », colloque *Corps vivant / corps marionnettiques*, organisé par Françoise Heulot-Petit et Stanka Pavlova, université d'Artois, Arras, 18-19 mars 2010. Cette idée se fonde sur : KANTOROWICZ, Ernst, *Les Deux Corps du roi, essai sur la théologie politique du Moyen-âge*, trad. angl. Jean-Pierre Philippe et Nicole Genet, coll. « Bibliothèque des histoires », éd. Gallimard, Paris, 1989, 640p.
[1729] BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, « Avant-propos », *op. cit.*, p.12.
[1730] *Idem.*
[1731] *Idem.*

Concluons par ces mots de la philosophe et historienne d'art Florence de Mèredieu à propos de l'évolution des arts plastiques :

> Transparence et opacité, pesanteur, informel, naturel et artificiel, immatériel : il ne s'agit là que des seules propriétés de la matière et du rapport "sensitif" que nous entretenons avec le monde. La figure même de l'homme n'y est plus centrale.[1732]

Le *danser dans* ouvre la voie vers la nécessité de déporter le corps au-delà de sa matérialité habituelle et reconnaissance. La matière apporte des qualités particulières de texture, de mouvements, de présence renouvelant le rapport sensitif du danseur à sa danse et à son corps.

[1732] MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, éd. Larousse, Paris, 2004, p.22. Cité in POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, chap.2 « Procès de défiguration », *op. cit.*, p.184.

B) Devenir-matière : vers une hybridation du corps dansant

Un théâtre d'illusion, au cœur des angoisses et des chimères de notre humanité.[1733]

La danse composée avec la matière brute amène à une transfiguration[1734] du corps du danseur autant que de la matière elle-même, qui tend alors à la création de corps hybrides au plateau. La matière effectue dès lors un débordement sur le corps jusqu'à l'espace qu'elle peut remplir, rendant confuses les limites entre le corps dansé, l'espace et les autres corps en scène.

En conséquence, la matière présente sur le corps du danseur ou sur son visage peut être envisagée comme émanant de cette masse informe présente au centre de la scène : cet enveloppement du corps par la matière brute tient de l'engloutissement et produit ainsi un trouble des limites entre intérieur et extérieur, entre le corps et l'espace dans lequel il évolue. Le corps devient la matière qui l'entoure, et émane d'elle à la fois. Dès lors, la matière peut se faire lieu de naissance et de morts de figures, noyau du geste et des corps présents. Ainsi, prendre possession de la surface, de la peau, de l'intégrité du corps et de sa structure biologique, c'est déconstruire aussi son intériorité, c'est porter atteinte à ses fondements les plus enfouis. Figures du seuil, habitées par des corps vivants étouffés, la matière extrait le corps de sa condition, et engage une lutte pour la survie.

Créée en 1999, la compagnie Pseudonymo dirigée par David Girondin Moab (diplômé de l'ESNAM[1735]) trouve son langage dans le croisement des disciplines, mêlant autant les arts plastiques que la danse, la vidéo, ou les marionnettes. En allant ainsi à la rencontre des autres arts qui composent la création contemporaine, Pseudonymo remet sans cesse en question ses habitudes et ses concepts propres, orientant ses partis pris artistiques vers la recherche d'un langage visuel, sensoriel et envoûtant où les mouvements se font mots, où les gestes racontent.

Parmi les œuvres de Pseudonymo, les spectacles *L'Orée des Visages* et *Squid* ont retenu mon attention car ils se situent à la croisée de la danse, de la sculpture, de la marionnette et de la

[1733] GIRONDIN MOAB, David (cie Pseudonymo), *L'Orée des visages*, dossier de présentation, 2015.
[1734] « Transfigurer : changer une figure en une autre. Changer le caractère, la nature de quelque chose en exaltant, en sublimant. Changer l'aspect d'une chose en lui donnant l'éclat, un merveilleux inhabituel ou étrange. » « Témoignage : « corps caché, corps révélé. Des marionnettes habitées africaines au corps transfiguré d'Ubu » », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK (textes réunis par), *Marionnette, Corps-frontière*, *op. cit.*, p.31.
[1735] École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières.

matière brute, non sculptée ni transformée, créant des univers hors genres, à la frontière du fantastique et du surnaturel. Dans *L'Orée des Visages*, des créatures déambulent vêtues de noir avec une boule de chanvre à la place de la tête, rejouant la naissance, la vie et la mort dans un univers de perdition. *Squid*, à la croisée du merveilleux et du fantastique, nous propose la rencontre d'un homme avec une créature mi-poulpe mi-femme, voyageant dans les profondeurs de son être, à la recherche de sa monstruosité propre.

ill. n°72 : *L'Orée des visages*, Pseudonymo et CFB451, création 2013. © Cie Pseudonymo.

ill. n°73 : *Squid*, Pseudonymo, création 2015. © Cie Pseudonymo.

Présence, effet de présence[1736], vivant, non-vivant…, le clair-obscur de ces spectacles déroute nos perceptions de spectateurs, rendant tout étranger autour de nous, jusqu'à notre humanité propre. Par quels chemins ces deux créations de la compagnie Pseudonymo, déroutant nos perceptions autant que les limites présumées de notre humanité, tentent-elles de panser les

[1736] FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body Remix*, *op. cit.*

blessures de notre condition humaine par une réconciliation avec ses origines les plus reculées ? Nous verrons dans un premier temps les propriétés des marionnettes-matières présentes en scène, pour ensuite envisager l'instabilité gestuelle de la danse, pour enfin se pencher sur l'aspect fantasmagorique des formes et des matières.

a) Matière-marionnette, matériau-marionnette

Face aux corps des acteurs-danseurs, les marionnettes de Pseudonymo sont avant tout de la matière. Comme un éveil de nos sens, ces spectacles développent toute une esthétique du sensoriel que renforce le choix scénique d'un éclairage en clair-obscur, focalisant ainsi notre attention sur nos perceptions. La matière accueille le public et mobilise tous ses sens. Dans *L'Orée des visages*, le public est accueilli par la très forte odeur du chanvre, proche de celle du mouton[1737]. Plongé dans le noir, notre odorat est sollicité activement avant notre vue, déroutant ainsi dès les premières secondes nos habitudes de spectateur, convoquant des souvenirs enfouis et oubliés.

Dans *Squid*, c'est davantage notre ouïe qui est mise en action dans la pénombre au début du spectacle. Un homme que l'on ne voit pas compte en anglais, décalant notre compréhension ordinaire, en renforçant l'effet d'étrangeté porté par le titre. Les sonorités musicales se mettent alors progressivement en action. Loin d'une rythmique ordonnée ou d'une recherche d'harmonie accompagnatrice de l'action, Pseudonymo a travaillé ici sur une réelle présence de la musique, par une importante recherche de bruitages et de sonorités qui nous seraient inconnus. Comme un personnage, les sons de *Squid* sont à écouter, à comprendre et participent de l'effet d'étrangeté du spectacle. Ils semblent suivre le personnage du rêveur dans sa quête (cette allégorie déchue de l'homme occidental), comme autant de bêtes, autant d'âmes, autant de fantômes que le poulpe matérialisé par la marionnette du Squid (le terme anglais *squid* se traduisant par calamar).

Notre vue est ainsi mise à l'épreuve par l'usage du clair-obscur. Ces spectacles se déroulent entièrement dans la pénombre, sollicitant à la fois notre concentration visuelle et notre capacité d'inventivité et d'imagination à partir de ce que nous percevons ou croyons percevoir. L'homme de *Squid* est assis en hauteur au début du spectacle. Comme éclairé à travers des persiennes, il parle de sa condition d'être humain dans notre société capitaliste. En costume trois pièces, est-il au bord d'un immeuble, d'une fenêtre, au-dessus du vide ? Notre vision troublée et sa voix mélancolique laissent le champ libre aux interprétations.

[1737] La salle confinée utilisée pour les représentations au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières en 2013 rendait l'odeur presque insoutenable.

Enfin, *L'Orée des Visages* et *Squid* sollicitent la curiosité de notre toucher (même si nous ne pouvons pas pénétrer sur la scène) à travers l'usage de matériaux bruts. Alix de Morant désigne *L'Orée des visages* comme « une pièce que l'on pourrait qualifier de tactile tout autant que textile[1738] ». En effet, ce spectacle s'articule entièrement autour d'un nœud, d'un nid, d'une masse informe de chanvre posée au centre de la scène. Désagréable, odorant, massif, le chanvre est tantôt resserré, tantôt dilaté, tantôt cocon d'où émergent des visages, tantôt gouffre où les corps s'enfoncent. La matière elle-même se marionnettise, se transforme, respire autant qu'elle étouffe. Ce travail sur une matière, à la fois matériau et objet marionnettique, se retrouve aussi dans l'utilisation de l'argile dans *L'Orée des visages*. Matière première de sculpture, l'argile sert autant à faire émerger la vie qu'à la réduire à néant. Dans *Squid*, c'est plutôt la texture de la marionnette habitée, à la croisée du poulpe ou de la Méduse antique, aux longs tentacules et à la démarche presque visqueuse, qui interroge notre regard et notre toucher.

Cette marionnette-matière peut autant être envisagée comme un opposant que comme un partenaire de l'acteur. Dans *L'Orée des visages*, ce chanvre, véritable matériau-marionnette, devient également visage (ou absence de visage) lorsqu'il est porté en boule sur la tête : les corps entrent avec cette masse informe sur les épaules qui rend invisible leur humanité, orientant le visage vers un statut d'objet marionnettique. Entrave aux déplacements (modifiant gestuelle, démarche et respiration), cette masse de chanvre devient, par la contrainte, un matériau d'exploration marionnettique et corporelle, remettant en cause toute centralisation émotionnelle autour du visage : les émotions, les dialogues, les sensations passent désormais par l'ensemble du corps de l'acteur-danseur et par la matière du chanvre.

Dans *Squid*, la marionnette symbolisant le poulpe (ou la méduse) est figurée par une marionnette habitée par une danseuse : masquée, la danseuse porte la marionnette comme une seconde peau (un dédoublement de soi, peut-être), insérant ses bras et ses jambes dans les tentacules du poulpe. Mue de l'intérieur, cette marionnette semble très contraignante pour le mouvement et son porteur. Véritable masse tentaculaire de tissus, cette combinaison encombrante met à rude épreuve les prouesses de la danseuse pour rendre sa démarche aérienne, arrondie et légère, telle une méduse. Néanmoins, afin de pouvoir expérimenter un plus grand éventail de mouvements et de pistes interprétatives, les jambes de la danseuse sont délivrées de la marionnette du genou jusqu'au pied. Couvertes d'un collant noir, elles permettent à la manipulatrice d'être plus assurée

[1738] DE MORANT, Alix, journée d'études « Poétiques de l'image sur la scène marionnettique contemporaine », organisée par Didier Plassard et Jennifer Ratet, RIRRA21, ED58, avec l'aide du Théâtre La Vignette dans le cadre du programme de recherche « Les Écritures Scéniques à l'âge du Numérique », université Montpellier3 Paul-Valéry, 20 mars 2015.

de ses appuis et d'effectuer des figures improbables et aériennes avec sa marionnette monstrueuse.

Qu'elle soit matériau brut, marionnette au corps complet ou masque, les marionnettes de Pseudonymo jouent entièrement avec le corps de l'acteur-marionnette. Contrainte souvent encombrante, ce partenaire semble pousser les limites interprétatives de l'acteur jusqu'à leur point extrême. Corps de la marionnette et corps humain jouent conjointement sur la scène de Pseudonymo et ne semblent former qu'une seule et même corporalité.

Véritable dispositif esthétique pour l'absorption des corps et des hommes, les marionnettes de Pseudonymo sont des matériaux qui engloutissent littéralement l'être humain. Comme une greffe marionnettique, ces marionnettes semblent avoir été pensées comme des excroissances du corps des marionnettistes-danseurs : parfaitement ajouté plastiquement au corps, à la respiration de l'être humain comme un organe vital, cet ajout de matière intégré à la chair marionnettise alors entièrement le corps des acteurs. Dans *L'Orée des visages*, les boules de chanvre remplacent les visages des comédiens : leur humanité se retrouve donc prise entièrement en charge par les matériaux marionnettiques.

Très souvent dans l'esthétique de Pseudonymo, les visages sont engloutis par des masques : qu'ils soient constitués de matière comme les gigantesques boules de chanvre de *L'Orée des visages* ou bien de réels masques sculptés, les visages des comédiens marionnettisés ne parviennent pas au spectateur : par un effet d'absorption, tous les visages que le public voit sont similaires les uns aux autres, dévorés en quelque sorte par la matière, qu'elle soit brute ou sculptée. Dans *Squid*, la marionnette du poulpe semble avoir englouti en totalité le corps de la danseuse qui l'anime de l'intérieur. Dominée, presque dévorée par sa marionnette, la danseuse disparaît entièrement sous ce corps fabriqué, laissant pour seule trace de sa présence la vision de ses pieds habillés de noir qui, dans la pénombre, participent à l'équilibre du mouvement de la bête. Nous ne sommes donc pas ici dans une triangulation marionnettique où un dialogue s'établirait entre l'acteur, la marionnette et le personnage, mais bien dans une fusion des corps, où marionnette, marionnettiste et personnage ne font qu'un. Les artifices de la manipulation sont engloutis par une esthétique où les marionnettes-matériau dominent, où ces corps-ovnis constitués en grande partie de matière brute sont, finalement, la norme.

Finalement, toute l'œuvre de Pseudonymo se construit sur un rapport à la matérialité transfigurant le corps. Si un anthropomorphisme assumé par le masque constitue la signature de la compagnie, si une silhouette anthropomorphe est maintenue, une hybridation avec la matière et l'animalité éconduit néanmoins l'humain de toute présence dominante.

b) Un geste au bord de l'insaisissable

Dans *L'Orée des visages* comme dans *Squid*, le travail sur le geste et la scénographie est pensé de manière à perdre l'humain dans sa corporalité et ses perceptions, devenant étranger à lui-même. Le geste qui anime les corps est alors dominé par une gestuelle proche de la danse. Notons que *L'Orée des visages* est le fruit d'une collaboration entre David Girondin Moab, Angélique Friant, et les chorégraphes Christian et François Ben Aïm. Dans *L'Orée des visages* et *Squid*, l'effet d'étrangeté véhiculé par l'usage de la matière et des marionnettes-corps est accompagné par une respiration, une conscience du corps et de l'espace qui projettent le spectateur dans un univers inconnu, que nous pourrions qualifier d'esthétique de l'instabilité.

Dans *Squid*, l'homme perché en hauteur au début du spectacle évolue ensuite sur la scène. Il passe d'une stature immobile en hauteur, à un mouvement continu dans l'espace scénique. En descendant sur la scène, l'homme abandonne une gestuelle et un langage quotidiens pour glisser vers un corps chorégraphié et meurtri, devenant ainsi étranger à son propre corps, comme à la recherche de son essence propre. Dans la douleur, ses déplacements sur la scène se font désormais par saccades. Arêtes, angles, pliures forcées, cette chorégraphie du choc, entre violence et secousses, où le corps et l'esprit torturés semblent être à la recherche l'un de l'autre, ne peut se faire que dans la douleur articulaire et la crispation musculaire. Compressé, écrasé, le corps de chair de l'homme se marionnettise sous nos yeux, devenant matériau chorégraphique insaisissable. Cette danse du traumatisme semble vouloir exorciser les culpabilités de cette allégorie de l'homme occidental, comme ses angoisses les plus profondes.

Face aux arêtes et aux meurtrissures qui constituent les déplacements de l'homme dans *Squid*, les tentacules du poulpe effectuent des mouvements arrondis proches des arabesques et des ronds de jambes. La danseuse sous la marionnette est accroupie et avance avec lenteur. Très souvent en appui sur les mains ou la pointe des pieds, les genoux pliés, cette danse se situe dans un mouvement perpétuel, lent et décomposé, à quelques centimètres du sol. Paradoxalement, la lenteur et la souplesse de cette gestuelle rendent le Squid menaçant et imposant. Peu de mouvements semblent nécessaires au poulpe pour se déplacer d'un bout à l'autre de la scène et atteindre son but. Comme une araignée qui guette sa proie au fond de sa toile, Squid semble attendre patiemment, serein et monstrueux. Deux danses opposées se font ainsi face sur la scène, à travers deux corporalités différentes, presque deux matérialités marionnettiques contraires, entre chair et matière. Là où l'homme semble perdre en humanité, la marionnette-poulpe évolue à la croisée de l'humain et de l'animal. Le monstrueux dans *Squid* est à la fois exprimé par le choc du mouvement dansé et une plasticité à la croisée de l'humain et du non-humain, insaisissable.

Dans *L'Orée des visages*, le geste des personnages de chanvre est chorégraphié tout au long du spectacle. Juchés sur leurs demi-pointes, dans une oscillation constante, les comédiens ne sont jamais ancrés dans le sol ni fixés sur leurs appuis. Leurs jambes tournées vers l'intérieur, effectuant de petits bonds ou bien se balançant d'avant en arrière, ces personnages sont sans cesse en mouvement, dans un déséquilibre constant. Cette chorégraphie déplace en permanence le centre de gravité des danseurs, créant un geste instable et continu, où les corps ne semblent plus rien maîtriser, et tentent en vain de retrouver leur équilibre. Constamment déséquilibrés par des forces invisibles (semblant venir de l'intérieur-même de leur être), ces silhouettes nous apparaissent physiquement comme perdues en elles-mêmes, devenus étrangères à leur corporalité propre.

Variant les niveaux de corps, cette alternance pointe-demi-pointe marque une déstabilisation du danseur sous la matière, un motif gestuel que l'on retrouve dès la *Danse serpentine* de Loïe Fuller. Ce geste est à la fois esthétique pour raconter l'ivresse et l'hypnotisme qui transpercent le corps, et à la fois technique et inévitable tant la matière prend le dessus sur le corps et l'entraîne, l'anime, le déroute et en conséquence le déséquilibre. Par cette alternance pointe-demi-pointe, le danseur doit en permanence rechercher une forme de stabilité précaire et sans cesse anéantie. Les pieds deviennent alors de puissants marqueurs d'une animation par la matière.

L'atmosphère générale de ces deux spectacles participe également de cet effet d'instabilité. En effet, dans *Squid*, le travail effectué sur les sonorités englobe littéralement l'ensemble du spectacle d'un manteau d'étrangeté. Sans logique de composition musicale, ces sonorités servent autant à accompagner le spectacle qu'à perdre le spectateur et le personnage de l'homme. Dans sa quête, ce dernier se perd en lui-même et dans les profondeurs du monde qu'il a choisi d'explorer en descendant des hauteurs sur lesquelles il se trouvait au début de la pièce.

D'un point de vue scénographique, Pseudonymo a choisi de laisser le champ des possibles ouvert aux interprétations, créant des espaces vides, peu déterminés. Via cette chute au milieu de l'étrange, nous entrons dans des espaces qui annihilent nos repères habituels, loin de notre quotidien. Dans *L'Orée des visages*, la scénographie est dominée par la masse de chanvre au milieu de la scène. Cette matière, sans cesse déformée, utilisée, mise en mouvement, participe de cette esthétique de l'instabilité tout en restant le seul élément stable au centre de la scène. Filasse, masse de cheveux, cavité d'où émergent des visages, gouffre qui absorbe des corps… ce tas de matière détermine l'espace scénique autant qu'il en trouble les contours, nos perceptions et nos interprétations. Sans cesse remis en question, notre esprit ne parvient qu'à saisir des bribes de sens, suivant le fil des images qui se succèdent tout au long du spectacle. Cette instabilité de la

matière se retrouve également à travers l'usage de l'argile qui crée autant de visages, autant d'étrangers qu'il est possible d'effacer quelques instants après. Ces espaces de matière créent la vie autant qu'ils la détruisent, troublant nos perceptions et notre capacité d'identification du vivant et du non-vivant. Si, dans *Squid*, se produit un réel glissement, celui d'un homme quittant sa quotidienneté pour descendre se perdre volontairement dans un monde inconnu à la recherche de son moi profond, dans *L'Orée des visages*, le spectateur semble extrait de sa quotidienneté par la représentation : le public pénètre dans un monde inconnu, ne possédant aucun lien avec notre univers habituel.

c) Vers une fantasmagorie des corps et des matières

Dans les spectacles de Pseudonymo, le public n'a que très rarement accès aux visages des comédiens et des danseurs, souvent couverts par des masques au style propre à la compagnie. Dans *Squid*, seul le poulpe-femme est masqué, ce qui renforce cette confrontation entre deux corporalités opposées avec le personnage de l'homme. Dans *L'Orée des visages*, les personnages sont plus nombreux et portent soit une boule de chanvre entourant l'intégralité de la tête, soit un masque : le spectateur ne voit jamais les visages des comédiens-danseurs.

Englobant littéralement l'ensemble du visage (de la nuque au cou en passant par le crâne), les masques de Pseudonymo créent une ambiguïté au niveau du genre : nous ne trouvons dans ces visages masqués, dans ces têtes camouflées, aucun déterminisme de masculinité ou féminité. Loin de soulever uniquement la question de l'androgyne, et bien que les traits qui composent ces masques soient proches de ceux que l'on retrouve sur un visage humain, il semble pourtant difficile d'identifier réellement la nature de ces êtres. Ces créatures sont à la sexualité indéterminée, à la croisée de l'humain, de l'animal, mais également de la matière sculptée avec une certaine forme d'abstraction dans les traits expressifs du visage. Cette forme du vivant qui se déploie sur scène laisse ainsi libre cours aux interprétations et aux imaginations qui s'emparent pleinement de cette vision fantasmagorique, presque onirique.

Dans ces deux spectacles, les visages sont annihilés de différentes façons : soit dévorés par la matière brute du chanvre, dénués de toute expressivité voire de toute humanité ou illusion de vie, ces personnages semblent évoluer à l'aveugle dans le néant de la représentation théâtrale ; soit figés par l'extrême déterminisme des masques, détruisant l'expressivité faciale au profit de la matière sculpturale. Les personnages de Pseudonymo, presque aveugles et muets, sont contraints par la matière qui les dévore, comme si l'essence de leur vie devait exister à travers l'ensemble de

leur corps et échouait à s'exprimer par le visage. Androgyne, à la frontière de l'humain et du non-humain, il s'agit ici pour Pseudonymo de travailler sur un anthropomorphisme indéterminé, voire sur une absence d'anthropomorphisme malgré la présence de corps humains, proche d'une certaine monstruosité.

Qu'ils émergent ou glissent à l'intérieur d'une masse de chanvre[1739], ou que leur corps soit celui d'un animal tentaculaire presque visqueux, ces masques sont similaires les uns aux autres. Proches de la momie ou du masque mortuaire, ces visages semblent être de la chair en décomposition autant que de la chair en construction. Ni vivants ni morts, ils sont à l'orée de la vie ou sur le seuil de la mort, métamorphosant les corps et les matières, détruisant la vie autant qu'ils semblent vouloir la créer. Par ces figures défaites ou à venir, Pseudonymo propose des corps plongés dans un endroit du passage, de la transition, à la croisée de la naissance (ces corps et ces visages qui émergent de la masse de chanvre dans *L'Orée des visages*) et de la mort (ce ver de terre ou morceau de tentacule qui sort de sous la scène pour entrer dans la bouche de l'homme dans *Squid*).

Construits comme des cycles allant de la vie à la mort dans un mouvement incessant et continu, les spectacles de Pseudonymo sont peuplés d'images chargées de forces interprétatives : le fil tendu qui s'échappe de la masse de chanvre et traverse la scène, dans *L'Orée des visages*, peut autant être le cordon ombilical de la naissance qu'il faut couper, que la métaphore de la vie, tendue à l'extrême, qui ne tient qu'à un fil et qui pourrait casser d'un moment à l'autre. Cette masse de chanvre elle-même est à la fois lieu de naissance et lieu de mort des corps masqués du spectacle. Dans *Squid*, l'homme et le poulpe semblent se traquer mutuellement au cours du spectacle, dans la pénombre, par tableaux successifs. Leur rencontre finale se fera paradoxalement dans l'apaisement presque dévorant et étouffant d'une relation ambiguë à la fois maternelle et sexuelle. S'il ne revêt pas de masque à la fin du spectacle, cet homme quitte néanmoins son costume trois pièces sombre pour porter une combinaison couleur chair proche de celle du Squid, et adopte sa chorégraphie tout en rondeurs. L'homme a parcouru la pièce pour aller au-devant de la mort, ou bien au-devant d'une vie nouvelle telle une renaissance, en allant à la rencontre du Squid. À l'inverse, la danseuse qui se situe sous la marionnette-poulpe et qui l'anime semble être comme un dernier sursaut de vie qui porte le poids de ce corps mort ou en mutation glissant vers une identité monstrueuse et déshumanisée.

[1739] « On a travaillé un peu comme une espèce de matrice. Le chanvre est devenu une matrice d'où allaient sortir les autres personnages. Très vite, on a commencé à travailler les objets comme une cosmogonie. » Entretien David Girondin Moab et Oriane Maubert, 21 septembre 2017. Annexe, p.26.

Expression d'un certain primitivisme notamment à travers l'usage des matériaux (le chanvre, l'argile, le poulpe-femme comme un stade antérieur de notre humanité), effectuant comme un retour aux origines de notre être, ces corps déshumanisés et ces matières d'où la vie s'échappe semblent en réalité en survivance tout au long des deux spectacles de Pseudonymo. Par les mouvements fragmentés, par cette chorégraphie décomposée, c'est réellement une humanité perdue en elle-même, aux repères et aux fondements détruits, qui évolue devant nous. Chaque personnage, entre vie et mort, semble être à la fois perdu en lui-même et en quête de son être.

La marionnette dans ces spectacles peut alors être envisagée comme une expression de la condition humaine, ce miroir déformant de notre être, presque ici ce saut dans le passé, à l'aube de notre humanité, à la croisée de ses fantasmes, de ses chimères, exorcisant nos peurs les plus profondes et notre part enfouie de monstruosité. Cette allégorie de l'homme occidental dans *Squid* quitte une quotidienneté qui ne lui convient plus, pour partir à la rencontre du poulpe, bravant les profondeurs obscures d'un univers inconnu, remontant presque aux origines du monde et de son être pour finalement parvenir à une réconciliation avec le Squid, ce monstre qui sommeille en chacun de nous : il s'agit ici pour lui d'accepter sa condition humaine autant que ses angoisses les plus profondes.

Avec *Squid* et *L'Orée des visages*, Pseudonymo nous propose d'aller à la rencontre de l'autre, l'étranger, cette part oubliée de nous-mêmes peut-être. Matière, marionnette, chorégraphie de l'instabilité, la fantasmagorie des corps chez Pseudonymo plonge le spectateur dans des univers déroutants et insaisissables, aux portes de notre humanité.

II. La matière sous soi, la matière en soi : soutenir, se soutenir, le cas particulier de *Paso Doble*

*

Une plaque d'argile foncée lisse remplit le sol de la scène. Une autre, plus claire et un peu griffée, constitue le mur de fond. De l'eau coule quelque part, des vibrations se font entendre.

Alors que la lumière se fait, une vibration dans le mur du fond apparaît : tout en haut, une bosse se soulève à intervalles réguliers. À cour, une autre bosse lui répond, sur un mouvement inversé, comme aspirée par l'intérieur puis revenant à sa place initiale. Elles ne bougent pas au même rythme : l'une est plus profonde, l'autre plus rapide.

Sous la première bosse, un troisième endroit du mur commence à se soulever, entraînant avec lui une surface bien plus importante qui menace de craquer. À force de battre, doucement, l'argile se fissure.

Le mouvement s'accélère, les bosses sont de plus en plus nombreuses à bouger. Des coups se font désormais entendre, comme exécutés avec le plat de la main sur l'arrière du mur, invisible au spectateur. De grandes claques sur la matière. Frappée de toutes parts, la matière argileuse tremble.

Maintenant, les bosses formées sous les coups restent et ne se rétractent plus : le mur de fond de scène se voit de plus en plus pourvu de boursouflures, certaines de grosses tailles.

D'un coup, une tige en bois passe au travers du mur. Une deuxième. Une troisième. La quatrième fait tomber au sol un morceau d'argile. Lentement, elles percent le mur de fond de scène et déconstruisent son caractère infranchissable.

Le geste à l'arrière du mur alterne désormais entre coups frappés et trous percés par les tiges. Parfois, la matière est sérieusement secouée, prête à céder. Parfois, le geste imputé est à peine plus fort qu'un battement de cœur.

D'une des boursouflures sort doucement une main. Quelques doigts écartent l'entrée. La peau se confond avec la texture et la couleur de l'argile. Plusieurs boursouflures au milieu du mur sont ainsi ouvertes et légèrement sculptées par les mains qui en font de petites fenêtres.

Le mur ainsi cabossé et percé reste un temps inactif, offert à la contemplation du public. Puis, lentement, Miquel Barceló et Josef Nadj sortent de derrière le mur et montent sur la plaque d'argile, devant les spectateurs. Habillés en costumes trois pièces noirs, ils portent chacun un outil en bois à la main, comme pour labourer le sol, dans une pose similaire aux paysans de *L'Angélus*[1740] de Jean-François Millet. Ils contemplent l'autosuffisance de la matière.

*

Illustration n°74 : *Paso Doble*, Josef Nadj et Miquel Barceló, création 2006. Capture d'écran.

Cet extrait de *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló entre directement en résonnance avec les propos de Gaston Bachelard sur *La Terre et les rêveries du repos* :

> On comprendrait que *l'homo faber* n'est pas un simple ajusteur, mais qu'il est aussi modeleur, fondeur, forgeron. Il veut, sous la forme exacte, une juste matière, la matière qui peut réellement *soutenir* la forme. Il vit, par l'imagination, ce *soutien* ; il aime la dureté matérielle qui, seule, peut donner la durée à sa forme. Alors 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* qui n'en finit pas de résister.[1741]

Cette séquence d'ouverture interroge la façon dont la matière peut s'animer, alors même que le marionnettiste est absent d'une part, et dont elle va faire danser l'interprète d'autre part en l'accueillant, comme à bras ouverts, soutenant toute sa danse. Dans cette perspective, le *danser dans* devient le *danser contre* impliquant une opposition entre le danseur et la matière où le premier sera au service de la seconde, absorbé par la force du matériau ; et *tout contre* induisant cette fois-ci un rapport d'accueil de la matière pour le danseur, devenant une habitation, une armure, un lieu de création et de résistance.

[1740] MILLET, Jean-François, *L'Angélus*, huile sur toile, entre 1857 et 1859, Musée d'Orsay, Paris, legs d'Alfred Chauchard, 1909.
[1741] BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, « Avant-propos », *op. cit.*, p.8.

Si les danseurs Josef Nadj et Miquel Barceló sont bien visibles, ils sont néanmoins tournés entièrement vers la matière à animer et sont transformés en retour par elle. Le public n'existe pas, seul le geste compte.

Alice Godfroy dans le dossier « Alter : l'autre de la matière » pose cette affirmation :

> 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.[1742]

À la lumière de cette idée, ce qui m'intéresse ici, à travers l'étude de *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló, est l'argile dans sa forme brute, comme vecteur possible d'altérité pour l'interprète en scène, avant même la figuration. 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.

En concevant la matière argile comme un soutien, je choisis 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 augmente son geste. Du modelage à la réalisation dansée, l'argile est une 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 que l'artiste modèle 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.

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, comme un miroir déformant ou un écho de l'interprète avec lequel 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.

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

[1742] 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, *op. cit.*, p.5.

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. Ainsi, 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. Au contact de la matière, le danseur n'est plus un corps mais bien une corporéité, non plus une « entité matérielle anatomique et descriptible dans son opposition à l'esprit », mais allant vers le « fonctionnement intrinsèque de son sentir »[1743]. Entre le percevoir et l'agir, la corporéité modifiée par la matière du danseur permet de raconter comment l'interprète est façonné par ses partenaires et son environnement.

Dans cette matière à danser composée d'éléments dissemblables, le corps et l'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.[1744]

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 »[1745] 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.

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

---

[1743] GODFROY, Alice et le comité de rédaction, « Alter : l'autre de la matière », *op. cit.*
[1744] BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, « Avant-propos », *op. cit.*, p.8.
[1745] 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*, chap.2 « Dans la matière. *Paso Doble* », *op. cit.*, p.336.

Josef Nadj évoluent entre ces deux plaques d'argile, mus par elles et les modifiant tout à la fois par leurs passages.

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 dansant des deux interprètes. 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 image arrêtée de la statue au service d'une forme mais comme une altérité en mouvement, modifie-t-elle le geste dansé et sculptural de Josef Nadj et Miquel Barceló ? Comment devient-elle « une présence continue »[1746], 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 ?

[1746] NADJ, Josef, interrogé par BLŒDÉ, 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.

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

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 *danser contre*, j'envisage 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. [1747]

La référence à la figure de style de l'anaphore renvoie à l'idée que le porter constitue une action élancée, 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 *danser (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*.

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

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 comme dans la description de geste précédente, 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.

Cependant, en observant ces deux plaques au début du spectacle, le spectateur 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

[1747] ROQUET, Christine, « Porter », in GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, *op. cit.*, p.183.

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 Godard[1748], 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.

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 entrailles[1749] 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.

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 dansant. 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 boursoufflures, de bosses, de

[1748] GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XX*e *siècle*, *op. cit.*, p.236 et p.239.
[1749] LITTRÉ, Émile, « entrailles », [en ligne]. In Site *Littré*, France, [consulté le 13 février 2019]. Disponible sur : https://www.littre.org/definition/entrailles.

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 (desséchement, 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.

b) Vers un partenaire : duo dansé entre corps et matière

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 »[1750] : 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.

La corporéité dansante peut alors être « envisagée comme un tissu vivant de relations »[1751]. 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 »[1752]. 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 et matière : le geste 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 »[1753], 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

[1750] 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 Michel Bernard.
[1751] *Ibid.*, p.7.
[1752] *Idem.*
[1753] « Trame des interférences croisées de deux corporéités distinctes », in BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap.1 « La corporéité dansante », *op. cit.*, p.20.

notamment se matérialiser dans les sculptures et les formes qui progressivement se déploient sur le sol ou sur le mur.

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 déraper. 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.

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, réitérée, 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.

c) Déstabiliser la gravité : le danseur satellite de la matière

Dans *Paso Doble*, la matière a pour fonction de déplacer le danseur, de déstabiliser son axe gravitaire, ses appuis, ses intentions. Le corps des danseurs et l'évolution de leurs gestes semblent donc 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.

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 lui, dans la zone-limite de friction d'avec la matière.

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, 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. Les danseurs entrent alors dans une ultra-disponibilité : leur corps est entièrement offert à la matière, et ils autorisent celle-ci à refaçonner leurs gestes. Le corps du danseur ainsi décentré déstabilise l'identité des interprètes, comme dépossédés d'eux-mêmes au contact de l'argile.

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.

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.[1754]

Alors qu'ils abattent les vases sur leurs épaules, les bustes de Josef Nadj et Miquel Barceló s'affaissent à chaque fois un peu plus. Le corps accuse l'arrivée de la matière.

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

[1754] GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p.239.

la chute. Ces têtes d'animaux ou ces 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.

B) Si le corps se refuse à fléchir

a) Déraper, se heurter, glisser… La chute à chaque instant

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. Ce dernier 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.

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 trouer 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.

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 Kleist[1755], qui contrecarre chaque geste que l'homme peut anticiper, dans un réflexe aussi primitif qu'efficace, sans préméditation.

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 Sisyphe heureux d'Albert Camus : la quête est vaine – le mur colle ou 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.

b) « Le fond et la figure »[1756]

Que faire dès lors que la matière est plus forte que le corps et modifie, malgré lui, son geste ? 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.

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

[1755] KLEIST (von), Henrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, 32p.
[1756] GODARD, Hubert, « 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.

précaire que lui offre l'argile. Il dit "oui" à la contrainte et à ce qu'elle peut lui offrir[1757]. Il creuse en lui-même cette instabilité reçue par la matière de la terre et donne du jeu à ses articulations.

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.

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*[1758]. 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.

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.

[1757] 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. GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p.238.

[1758] ARDENNE, Paul et BARCELÓ, Miquel, « À propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéoperformance », *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »), [en ligne]. In *Site Actes Branly*, France, [consulté le 15 février 2019]. Disponible sur : 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.

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.

c) L'équilibre retrouvé dans la trace

ill. n°75 : *Paso Doble*, Josef Nadj et Miquel Barceló, création 2006. © *Christophe Raynaud de Lage*.

Si les interprètes sont impactés par la matière, à la fin de *Paso Doble*, celle-ci s'avère également durablement marquée par le geste dansé. 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 dansé. *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 main, qui agit et qui crée, est invitée à se dévoiler sous la matière : le geste créateur de ce qui est exposé, est ici matérialisé par la main. 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.

Ainsi, *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló propose la rencontre entre corps et matière brute, faisant de ce spectacle l'exemple ultime des scènes du *danser dans*. 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 déstabilisé par la matière, ce qui permet à la création spectaculaire de se déployer en un équilibre où matières et corps se répondent.

Conclusion du chapitre 4 – La matière brute qui danse : l'humain au-delà de lui-même

La matière brute conduit à la déconstruction de l'anthropomorphisme. Annexée au corps, elle en reconditionne les fondements biologiques, les appuis, les centres de gravité, autant que la perception du spectateur, troublée par ces visions hybrides.

Partageant la scène avec le danseur, elle devient un partenaire en tous points étranger, ouvrant vers d'autres manières de faire langage ensemble, poussant le danseur au-delà de ses chemins habituels et de ses acquis corporels.

Conclusion du *danser dans*

Le *danser dans* est une invitation à penser le corps depuis sa rencontre avec la matière. Omniprésente, enveloppante, brute ou costume-carcan, la matière du *danser dans* est apparentée à la marionnette habitée et donne le sentiment de son autonomie par l'absorption du danseur qu'elle opère. Le geste dansé naît ainsi *du dedans*, dans les tréfonds de la matière, où le danseur aveuglé existe. Il danse par la sensation que la matière autour produit sur lui, et perçoit l'espace à travers elle.

Loin d'avoir épuisé le sujet, le *danser dans* pourrait s'orienter vers des pratiques à l'intérieur de structures de fils : *Plexus* d'Aurélien Bory avec Kaori Ito[1759], *Man anam ke rostam bovad pahlavan* d'Ali Moini[1760], *Nos solitudes*[1761] de Julie Nioche ou encore les travaux d'Élise Peroi, témoignant d'un danseur pris dans la toile. Ceci dit, ces pratiques se trouvent à un entre-deux en révélant le danseur, rapprochant les *danser dans* et *danser comme*. La matière du fil s'éloigne des possibilités d'absorption que nous avons pu explorer avec le *danser dans*.

En effaçant le corps, en n'utilisant que sa trace (dans le sol chez Josef Nadj et Miquel Barceló, dans les plis du tissu chez Fattoumi Lamoureux), la matière absorbe le danseur au point tel qu'elle donne le sentiment de se déployer, s'enrichir et s'alimenter par elle-même. Cette matière ainsi autonome boucle ici le rêve de Craig et de sa Surmarionnette. Plus qu'un automate à l'autonomie mécanisée, la matière marionnettique vient se nourrir et (é)puiser les ressources du danseur jusqu'à sa disparition totale du plateau pour créer des corps indéterminés, non-genrés, non normés, sans forme autre qu'elle-même. Devenu une puissance souterraine, le danseur réinvente son état d'être en scène par cette rencontre, annonçant les modalités du *danser avec* à venir.

[1759] BORY, Aurélien (cie 111), *Plexus*, conception, mise en scène, scénographie Aurélien Bory, chorégraphie Aurélien Bory et Kaori Ito, musique Joan Cambon, lumières Arno Veyrat, manipulation plateau Thomas Dupeyron, son Stéphane Ley, costumes Sylvia Marcucci, conseil dramaturgique Taïcyr Fadel, décor Pierre Dequivre, créé en 2012.

[1760] MOINI, Ali (cie Selon l'heure), *Man anam ke rostam bovad pahlavan*, concept et interprétation Ali Moini, scénographie Julien Peissel et Ali Moini, machinerie Julien Peissel, lumières Stéphane Perraud, musique Sarah Bigdelishamloo et Nima Aghiani, costumes Valentine Solé, créé au Festival Montpellier Danse, 5 juillet 2016.

[1761] NIOCHE, Julie, *Nos solitudes*, concept, chorégraphie Julie Nioche, musique Alexandre Meyer, scénographie Virginie Mira, machinerie aérienne Haut+Court Didier Alexandre et Gilles Fer, lumières Gilles Gentner, costumes Anna Rizza, créé au Festival Vivat la Danse !, Le Vivat – scène conventionnée danse et théâtre, Armentières, 28 janvier 2010

© Polina Borisova

PARTIE III.

LE DANSEUR ET LA MARIONNETTE : LA RENCONTRE

Danser avec.

INTRODUCTION

Enjeux du *Danser avec* – deux présences au plateau

Enfin arrive le *Danser avec* la marionnette. La rencontre, les retrouvailles. Dans la suite logique des *Danser comme* et *Danser dans* la marionnette, cette dernière étape se focalise sur les œuvres contemporaines du spectacle vivant témoignant d'une rencontre évidente au plateau entre un danseur et une marionnette. En toute logique, cette partie prend davantage appui sur des œuvres créées par une majorité de marionnettistes ayant l'habitude de solliciter ce langage, et dont la plupart ont été danseurs ou ont eu une appétence pour la danse à un moment donné de leur formation. En conséquence, chacun place le corps et le geste dansé au cœur de ses préoccupations esthétiques.

Danser avec part de l'observation simple de spectacles utilisant très généralement le principe de la manipulation à vue : marionnette et marionnettiste se partagent conjointement la scène, et sont tous deux visibles du public, à niveau égal. Rien ou presque n'est dissimulé, et ces corporéités bien différentes cohabitent. Plus encore, généralement la dramaturgie des œuvres réserve une place équivalente à l'un comme à l'autre : le marionnettiste n'est plus invisible, il dialogue avec sa marionnette. Dès lors, danser à deux, marionnette-danseuse et marionnettiste-danseur, devient possible.

En conséquence, nous nous retrouvons par le *Danser avec* au croisement des questions qui nous ont animée jusqu'ici : de la marionnette envisagée comme une source d'imaginaire au geste dansé, à la marionnette habitée comme contrainte au corps, comment, dès lors que les pouvoirs et les corporéités sont rendues équitables, faire danser la marionnette, et comment la marionnette fait-elle danser le danseur en retour ?

À cet endroit, je suis traversée par plusieurs interrogations : la marionnette a réapparu comme une identité donnant la sensation d'une autonomie, elle est présente, or comment danser avec elle dès lors qu'elle est visible, repérable avec évidence sur le plateau, mais aussi que sa corporéité offre un décalage (visuel, d'échelle, plastique, de poids,…) avec celle du vivant, sans chercher nécessairement l'hyperréalisme[1762] ou rendant parfois évasif l'anthropomorphisme ? Comment se

[1762] L'hyperréalisme est une notion qui a notamment été définie par la marionnettiste Bérangère Vantusso (cie TroisSixTrente) qui en a fait l'une de ses spécialités plastiques et dramaturgiques : « L'hyperréalisme est lié à la facture plastique, c'est-à-dire au soin apporté à la réalisation de personnages qui auront le plus possible l'apparence de la vie, par leur silhouette, leur carnation, leurs vêtements, mais jamais à l'échelle. Le choix de l'échelle des personnages est toujours relatif à celle de l'acteur, et l'hyperréalisme […] me permet de dire à la fois le vrai et le faux. Il est important pour moi que l'hyperréalisme s'impose sur scène en même temps que la fiction. Dans *Les Aveugles*, les vieillards étaient plus petits que les acteurs, et l'approche de l'acteur face à la marionnette y était autre que dans *Violet*, où les adolescents marionnettes ont des corps très grands et lourds au point qu'il faut être nombreux pour les bouger. Ces

partager le geste dansé ? Et quel corps dansant alors peut-il s'établir à l'intersection de la chair et de la matière : est-ce un corps conjoint, nécessaire pour l'animation à vue, ou est-ce que deux corps seraient possibles ?

Les questions de présence et d'effet de présence sont de nouveau sollicitées : la perspective du *danser avec* part du constat que le danseur ne serait pas plus présent que la marionnette au plateau. Plus encore, le marionnettiste-danseur arrive par moments à annuler sa présence[1763] pour faire danser seule sa marionnette, tout en restant sur le plateau pour les besoins de l'animation. La marionnette elle-même peut révéler le danseur-marionnettiste dès lors qu'il la fait interagir avec lui : tous deux deviennent des présences au plateau, tous deux peuvent constituer des effets de présence (la marionnette parce qu'elle est d'abord une illusion par l'animation ; le danseur-marionnettiste par sa capacité à s'effacer en restant là).

Faire, défaire, refaire le geste, exister, s'anéantir ensemble : le *danser avec* est d'abord un partage du corps et de l'espace, une attention accordée à l'autre qui n'est pas soi, qui est si différent et qui pourtant a une forme de ressemblance. Dans ce corps à corps, ce n'est pas tant le regard porté de l'un sur l'autre dont il sera question que de la façon dont les corps se reçoivent et se lovent l'un contre l'autre pour exister ensemble. Comme deux danseurs qui se rencontrent, il s'agit de construire un « cercle de l'attention »[1764], une boucle de gestes dans le corps à corps du *danser avec* qui n'appartient qu'à eux et qui construit ces deux présences équivalentes aux yeux du spectateur.

Alors que la marionnette est d'abord un corps inerte qui s'anime dès qu'on lui prête attention, comment dès lors danser avec elle ? Un corps de matière peut-il même danser ? Y aurait-il du mouvement dans ses coins, du geste logé dans ses contrôles ? Et que faire de la main dissimulée

---

corps resteront de toute façon un peu maladroits, parce que trop grands : j'aime voir l'énergie un peu vaine déployée par l'acteur pour chercher le réalisme dans le mouvement, dans l'animation. » VANTUSSO, Bérangère, « Discussion : Brunella Eruli, David Girondin Moab, Didier Plassard, Bérangère Vantusso, Gisèle Vienne », in GUIDICELLI, Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*, *op. cit.*, p.432. L'hyperréalisme est aussi présent dans les œuvres du sculpteur Ron Mueck par exemple. Voir aussi PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes : pour une mutation du regard », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Le point critique », n°17, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, décembre 2010, [en ligne]. In *Site Academia*, France, [consulté le 18 mars 2019]. Disponible sur : https://www.academia.edu/29746391/_Marionnettes_r%C3%A9alistes_marionnettes_hyperr%C3%A9alistes_pour_une_mutation_du_regard_Puck_n_17_L_Entretemps_2010.

[1763] Je m'appuie notamment sur mon expérience pratique aux côtés du marionnettiste Neville Tranter (Stuffed Puppet Theatre) dont la manipulation à vue est l'une des spécialités, annulant ou révélant sa présence selon les besoins du spectacle par des jeux d'orientation de regard, d'inclinaison de la tête, ou d'amplitude du mouvement donné à la marionnette par exemple. TRANTER, Neville, *Masterclass*, Figurentheater-Kolleg, Bochum, 9-13 juillet 2012.

[1764] HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », n°4, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2020, 144p.

du marionnettiste-danseur qui l'anime : danse-t-elle aussi en *infra*-mouvement[1765] ou est-elle la grande instigatrice du *danser avec* ?

Le *danser avec* induit donc en scène des phénomènes de confrontation, de coprésence, voire de présence sur-ajoutée, de fusion ou d'hybridation pouvant aller jusqu'à la greffe pour que le geste dansé ait lieu. Il *ré-active* le danseur vers d'autres modalités d'être en scène et de concevoir son geste *avec*, *à partir* de la marionnette. Le geste dansé est donc envisagé en tenant compte de ce partenaire différent en tout point, dépendant sur un plan strict d'animation autant que vecteur lui-même de surprises et de réorientations.

Danser avec envisage donc cette coprésence entre la marionnette et le danseur-marionnettiste dans la perspective d'un partenariat, d'une réciprocité. Mais comment danser avec une marionnette encombrante aussi grande que soi ? Ou comment danser avec un corps qui n'est pas complet et se compose de fragments morcelés ?

Les questions centrales du *danser avec* seront alors les suivantes : comment danse une marionnette, et peut-elle danser puisque qu'il s'agit un objet ? Dans *La Marionnette danse*, n'oublions pas que « danse » est envisagé comme un verbe, une action, un langage, quelle est alors cette danse propre à la marionnette ? Ensuite : comment danse-t-on *avec* une marionnette, et quelles différences que de danser avec un danseur de chair ? Enfin : comment danser *à partir* d'une marionnette dès lors qu'elle est envisagée comme un partenaire qui donne le change, et que le danseur a admis qu'elle pouvait possiblement être vectrice de propositions ? Comment une marionnette *met-elle à* danser concrètement, maintenant qu'elle est présente au plateau à ce stade de *La Marionnette danse* ?

Prémices pour cerner le danseur et la marionnette du *danser avec*

Le *danser avec* est d'abord l'évidence d'une coprésence. Cette étude trouve un fondement historique au cours de la période des années 1970 communément appelé la « sortie du castelet » par les membres de la profession, dont les prémices sont initiées dès les années 1940[1766] : alors que les frontières internationales s'ouvrent, les marionnettistes européens assistent aux spectacles

[1765] HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n°1, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2015, 160p.

[1766] Raphaèle Fleury revient notamment sur le travail du marionnettiste Yves Joly : FLEURY, Raphaèle, « Yves Joly, icône de la marionnette moderne malgré lui », « Mémoire vive », in CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, le Journal de la marionnette*, n°52, éd. THEMAA, Paris, octobre-décembre 2017, pp.12-13, [en ligne]. In *Site THEMAA*, France, [consulté le 7 janvier 2018]. Disponible sur : http://www.themaa-marionnettes.com/wp-content/uploads/2017/10/Manip52_aprim_web.pdf.

de marionnettes asiatiques et notamment de *bunraku*[1767] durant lesquels les marionnettistes, quoique vêtus de noir et sans interaction directe avec la marionnette, sont visibles au plateau. Véritable tournant esthétique et philosophique, cette rencontre reconsidère la manière de penser les arts de la marionnette pour les Occidentaux, et leur ouvre la voie vers un éclatement de l'espace scénique du théâtre de marionnettes, déconstruisant le castelet traditionnel et révélant alors la présence du marionnettiste.

Dès lors, l'acte de manipulation devient visible, déjouant le sommeil initialement induit par l'illusion en en montrant les ressorts, ou, au contraire, réussissant la prouesse de maintenir l'illusion tout en dévoilant l'ensemble. L'espace de la scène s'ouvre, le croisement entre les disciplines – déjà très présent pour le théâtre de marionnettes – s'intensifie : pensons aux collaborations d'Antoine Vitez et d'Alain Recoing autour de *La Ballade de Mister Punch* en 1976, des plasticiens Enrico Baj et Francis Marshall avec les marionnettistes Massimo Schuster et François Lazaro, ou pour la danse aux débuts de Philippe Genty et Mary Underwood.

La conséquence de la sortie du castelet est une généralisation dans les pratiques de la manipulation à vue, et une alternance possible pour le marionnettiste entre une implication dans le jeu, un retrait en arrière-plan, ou un positionnement métaphysique de marionnettiste révélé.

Alors, les possibilités de manipulation et de construction de la marionnette se diversifient dès que l'espace est ouvert et que les corps et astuces sont révélés. Les marionnettes initialement à gaine ou à fils par exemple s'agrandissent jusqu'à devenir des marionnettes portées offrant l'illusion d'un corps complet à l'échelle ou plus grand que celui du marionnettiste à ses côtés ; et la manipulation peut se faire sur tout le corps, développant les techniques de corps-castelet (utilisant le corps qui anime comme support, comme espace pour la marionnette) : genoux, coude, épaule,… le corps du marionnettiste est sollicité avec intensité, nécessitant de plus en plus un entraînement puisant dans les techniques initialement propres à la danse[1768]. Comme nous avons pu le voir avec la danse *enclose*, dès la sortie du castelet, *danser avec* la marionnette est aussi, et d'abord, révéler cette danse cachée du marionnettiste déjà existante.

Se déploie alors la notion de corps-frontière telle qu'elle a été proposée par Hélène Beauchamp, Joëlle Noguès et Élise Van Haesebroeck[1769], interrogeant le flou dans les corps de la manipulation à vue, qui place la relation entre le corps et la matière au cœur des préoccupations et des enjeux

---

[1767] GUIOT, Lise, *Le* bunraku *et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, Thèse de doctorat, ED 58, Études théâtrales et spectacle vivant, Laboratoire RIRRA21, sous la direction de Didier Plassard, Université Montpellier3 Paul-Valéry, 2016, 894p.
[1768] HEGGEN, Claire et MARC, Yves, *Le Théâtre du Mouvement*, *op. cit.*
[1769] BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK (textes réunis par), *Marionnette, Corps-frontière*, *op. cit.*, 178p.

esthétiques des créations. La manipulation à vue influence dès lors la réception du spectateur et son interprétation, et conduit à poser une réflexion sur la condition humaine.

Danser avec induit ainsi deux modalités de lecture : l'acceptation globale, esthétique, de la présence conjointe de deux corporéités différentes au plateau qui construisent un univers scénique commun et deviennent la norme de cet univers ; et la considération kinesthésique de la marionnette comme un danseur à part entière et l'hypothèse qu'en conséquence elle parvienne à agir sur le danseur qui lui partage la scène et à en bouleverser sa danse comme pourrait le faire un partenaire de chair.

Résumé du chapitre 5 – Repenser le duo

Ce chapitre entend réinterroger la notion de duo en danse : comment la pratique de la marionnette à vue donne-t-elle l'illusion d'un duo dansant au plateau et sous quelles modalités fonctionne-t-il ? Il s'agira tout d'abord de définir cette coprésence entre chair et matière, pour ensuite étudier de plus près les processus de greffe marionnettique qui sont à l'œuvre pour que le duo ait lieu.

Corpus étudié : *Bastard !* et *Angel* de Duda Paiva ; *Hakanaï* d'Adrien M et Claire B ; *Axis Mundi* d'Omproduck ; *Twin Houses* de Mossoux-Bonté ; *La Vieille et la Bête* d'Ilka Schönbein.

Résumé du chapitre 6 – Vers un nouvel organisme

L'objectif de ce chapitre est de redéfinir la notion d'organisme dansant par la rencontre avec la marionnette. Deux concepts seront portés à l'étude : la marionnette, envisagée comme un espace de réception du danseur ; et le souffle transmis à la marionnette, premier geste pour danser, qui anime la marionnette autant qu'il transforme celui qui la manipule.

Corpus étudié : *Queue de Poissonne* d'Ilka Schönbein et Laurie Cannac ; *Sans Objet* d'Aurélien Bory ; *Transports exceptionnels. Duo pour un danseur et une pelleteuse* de Dominique Boivin ; *La Vie des formes* de Renaud Herbin et Célia Houdart ; *At the still point of the turning world* de Renaud Herbin ; *L'Après-midi d'un foehn – version 1* de Phia Ménard.

CHAPITRE 5 – Repenser le duo dansé entre chair et matière

La marionnette, qui est sourde, muette et aveugle, n'a-t-elle pas le sens de l'équilibre ? Ne sent-elle pas la pesanteur et l'allègement, ne peut-elle pas reconnaître le sol au-dessous d'elle ? Elle ne permet pas au marionnettiste d'entendre, de voir, ou de sentir, mais elle lui fait éprouver le poids, les mouvements, les frottements, le sol. Aveugle, elle nous emmène dans un espace de perceptions tout à fait particulières, et nous y sert en même temps de canne blanche : des aveugles m'ont dit que la pointe de leur canne était aussi sensible que l'extrémité de leurs doigts.[1770]

Pour la notion de duo, je m'appuie sur les travaux en danse de Christine Roquet qui définit le duo comme « une rencontre intercorporelle »[1771], soit « un partage de gestes à plusieurs »[1772]. Au-delà d'être deux, faire duo c'est affirmer son corps face à l'autre, et lui offrir de manière inconditionnelle son geste en retour. Le duo dansant compose alors un ensemble étroitement lié, pouvant aller jusqu'à une forme de fusion. Si le corps est couramment défini comme une unité fermée, il convient de nouveau de mobiliser la notion de corporéité développée par Michel Bernard pour solliciter sa dimension sensible et matérielle, indispensable dans la rencontre du *danser avec*. En plaçant ainsi le percevoir et l'agir au centre, l'interprète est façonné, transformé, résonné par ses partenaires de matière qui l'entourent[1773].

Si parler de partenaires comme dans un duo de deux danseurs humains peut paraître excessif dans la mesure où la marionnette ne remplirait pas toutes les caractéristiques du vivant, nous allons voir comment, au contraire, ce geste qui se crée de la rencontre entre le danseur et la marionnette modifie irrémédiablement celui qui danse et peut en conséquence être requalifié.

Dès lors, en observant les scènes contemporaines, la marionnette peut-elle *faire duo* avec l'interprète ? Pourquoi le spectateur a-t-il le sentiment que la marionnette danse et fait danser en retour le danseur, alors même que ce dernier est *a priori* le seul à initier le mouvement ? Quels gestes se créent dans la rencontre de ces deux corporalités si différentes, et comment peut-on passer d'un objet (la marionnette) et d'un corps (le danseur), tous deux immobiles au plateau, à une rencontre dansée ? Quelles mutualisations et quelles réciprocités s'établissent alors dans les allers-retours entre le danseur et la marionnette ? Les réponses à ces questions se trouvent dans la variété de rencontres dansées sur les scènes de la marionnette : les corps, de chair et de matière, dont les biologies, les dynamiques, les textures, le poids diffèrent voire se contredisent, s'unissent

---

[1770] PODEHL, Enno, « Ceux qui touchent le ciel : la perception spatiale du manipulateur », in ERULI, Brunella (rédac. chef), *Puck, la marionnette et les autres* arts, « Des corps dans l'espace », n°4, *op. cit.*, p.34.
[1771] ROQUET, Christine, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat, sous la codirection de Tancelin Philippe et Godard Hubert, discipline Danse, Université Paris8, 20 décembre 2002, p.7.
[1772] *Idem.*
[1773] BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, 270p.

de la monstration (ce *gag* de danser avec une marionnette) à la sensation (ressentir que la figure de matière en face modifie sa danse, son être en scène).

Pour qu'il y ait duo, il faut donc qu'il y ait une réponse. Un signe qui confirme le message reçu. Un change donné par le corps en face. De « ce vide qui nous regarde »[1774] que constitue la marionnette, il s'agira d'aller jusqu'à un corps qui répond, envisageant dès lors la marionnette comme détentrice des propriétés d'un corps dansant.

[1774] IMPE, Anaëlle, « Ce vide qui nous regarde lorsque nous voyons une marionnette », in POSTEL, Julie et GARRÉ NICOARĂ, Marie (dir.), *Corps béants, corps morcelés. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, *op. cit.*, pp.239-255.

I. Deux corporéités : quand le duo surgit de l'*entre-corps*

Contrairement à ce qu'on croit généralement, le mouvement n'établit pas une connexion directe avec le règne du vivant mais il établit une connexion directe avec l'activité psychique.[1775]

De mousse, encombrantes, caricaturales, anthropomorphes, ou au contraire lumineuses, projetées, abstraites, musicales, les marionnettes du *danser avec* proposent d'abord des corporéités très différentes pour faire duo avec le danseur. Il s'agit dans un premier temps de se focaliser sur des œuvres dans lesquelles un marionnettiste-danseur seul en scène rencontre la marionnette.

En effet, s'il peut y avoir plusieurs marionnettes présentes au plateau proposant une constellation de présences, un constat paraît d'emblée à dresser : la plupart des spectacles du corpus du *danser avec* sont des solos. Il s'agit donc de danser tout seul à deux, de produire du multiple par le seul en scène. Cet acte performatif du *danser avec* rejoint aussi un certain héritage du cabaret et du music-hall par cette sollicitation intense du corps auquel il est demandé d'être multiple dans la solitude.

Il s'agira donc de voir comment se crée un *entre-corps*, c'est-à-dire une zone de flou sur le corps, un espace du corps devenu fictif dont les limites sont mises à mal par la manipulation à vue. Le geste dansé gomme en effet tout tracé de frontières imperméables entre les deux corps, de chair et de matière, mélangeant nécessairement membres humains et morceaux construits lors de temps dansés choisis.

J'aborderai dans un premier temps la question de la coprésence et l'établissement d'un partenariat relativement évident entre la marionnette et le danseur, aux corporalités tracées. Il s'agira ensuite de faire basculer le duo vers des modalités d'immatérialité du corps interrogeant la façon dont l'usage d'une marionnette impalpable (de lumière, de projection, de son) peut malgré tout participer à produire un duo avec le danseur et établir une logique d'interaction et de réciprocité.

Parmi les œuvres étudiées, il s'agira d'abord d'effectuer un focus sur l'œuvre de Duda Paiva à travers deux pièces emblématiques : *Bastard !*[1776] et *Angel*[1777]. Inspirées de la *muppet*, aux traits

[1775] JAPPELLE, Hubert, « L'interprétation du mouvement », *Théâtre/Public*, n°34-35, 1980, pp.54-55, cité in THIMONNIER, Pauline, « Marionnette et danse, dramaturgie de l'implicite ? », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK (textes réunis par), *Marionnette, Corps-frontière*, *op. cit.*, p.119.
[1776] PAIVA, Duda, *Bastard !*, concept, chorégraphie, performance Duda Paiva, dramaturgie Jaka Ivanc, musique Erikk McKenzie, vidéo Hans C. Boer et Jaka Ivanc, lumières Mark Verhoef, marionnettes Duda Paiva et Jim Barnard, costumes Javier Murugarren, créé au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 2011.

caricaturaux et peu raffinés, ses marionnettes posent pour le *danser avec* dans la perspective du duo dansé marionnettiste-marionnette la question de la coprésence par la matérialité et l'anthropomorphisme. Ensuite, il s'agira d'explorer le duo par des voies initialement moins évidentes mais tout aussi riches offrant des possibilités de *danser avec* par l'immatérialité, sollicitant les techniques de *mapping* et de *kinect* : le duo avec l'image projetée pour *Hakanai*[1778] d'Adrien M et Claire B, et le duo avec le son pour *Axis Mundi*[1779] de la compagnie Omproduck.

[1777] PAIVA, Duda, *Angel*, concept, jeu et mise en scène Duda Paiva, texte et aide à la mise en scène Paul Selwyn Norton, marionnettes Ulrike Quade, lumières Bas Vissers et Hanc C. Boer, coach marionnettes Neville Tranter, créé en coproduction avec le Korzo Theatre et CaDance, Finlande, 2004.

[1778] ADRIEN M et CLAIRE B, *Hakanaï*, conception Adrien Mondot et Claire Bardainne, danse Akiko Kajihara, son Christophe Sartori et Loïs Drouglazet, créé dans le cadre du Festival Micro Mondes, Théâtre des Célestins, Lyon, 28 novembre 2013.

[1779] OMPRODUCK (cie), *Axis Mundi*, écriture et création Michel Ozeray, Anne Buguet, Philippe Ménard, Joseph Jaouen, chorégraphie et interprétation Philippe Ménard, programmation et composition sonore Michel Ozeray et Joseph Jaouen, créé à Anis Gras, Arcueil, 13 décembre 2012.

A) Coprésence : le partenaire trouvé

Pour cette étude, je m'appuie essentiellement sur le travail du marionnettiste brésilien Duda Paiva, qui a fait du duo danseur-marionnette le langage principal de ses œuvres. Danseur de formation au Brésil mais toujours en quête d'un « manque à combler »[1780], c'est en venant en Europe au début des années 2000 que Duda Paiva entame sa carrière de marionnettiste. Il se forme auprès de plusieurs artistes dont Neville Tranter notamment, qui a beaucoup influencé ses choix concernant la construction de ses marionnettes à taille humaine et son usage généralisé du solo.[1781] Le plus souvent construites de mousse, imposantes, les marionnettes anthropomorphes de Duda Paiva ont des corps caricaturaux autant qu'incomplets. L'interprète-marionnettiste propose donc deux figures en scène, l'une de chair (la sienne), l'autre de matière (sa marionnette), se partageant partiellement le même corps.

Dissociation des articulations, gestion des différents centres de gravité au-delà du sien propre, décalage du poids,… comment émerge le duo dans les œuvres de Duda Paiva et où vient-il se loger dans le corps ? Quelles certitudes, quels flous sont jetés sur les limites du corps du *danser avec* ? Quelle est cette « présence-mixte »[1782] au côté du danseur, et comment celui-ci en devient-il une à son tour ?

a) La marionnette, ce corps saisissable en face dans la *rumba* de Mrs. Clementine : la « technique du siamois »[1783]

*

Suspendue à une barre verticale (de lit d'hôpital, de sport, de pole dance,…) par de longs bras très maigres et clavicules apparentes, une marionnette décharnée s'accroche. Seins nus, menton rentré, tout son corps semble couler vers le bas, lui-même inexistant : le personnage de Mrs. Clementine est mutilé des deux jambes. Elle porte un foulard sur la tête et une jupe rose. Son cou est transpercé de part en part : dépourvu de gorge et de nuque, c'est ici que peut venir se loger la main du marionnettiste pour l'animer et lui offrir une voix.

[1780] Entretien informel, Duda Paiva et Oriane Maubert, dans le cadre de la présentation de *Blind*, Festival Métacorpus, Le Manège, Reims, 8 décembre 2017.
[1781] *Idem*.
[1782] VILLIERS de l'Isle-Adam (de), Auguste, *L'Ève future*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Gallimard, Paris, (1896) 1986, p.833. C'est par ce nom qu'il désigne Hadaly-Sowana.
[1783] Entretien informel, Duda Paiva et Oriane Maubert, *ibid.*

À vue du public, Duda Paiva chausse la marionnette, insérant sa main droite dans sa nuque. La tête de la marionnette se relève lentement et débute un dialogue entre les deux : après les présentations et les moqueries (Mrs. Clementine cherche son chat Rumba, et se met à rire lorsque Duda Paiva lui annonce qu'il est artiste), Duda Paiva explique ne pas savoir pourquoi il est là, Mrs. Clementine non plus. Pour sortir d'ici, Mrs. Clementine en maîtresse des lieux chuchote une solution à l'oreille de l'artiste. La voix discrète et envoûtante de Blossom Dearie débute alors la chanson *Tout Doucement*[1784]. Lentement Duda Paiva enlève son pantalon sous les commentaires grivois de Mrs. Clementine. Elle lui demande de le lancer : la tête de la marionnette et le pantalon tournent dans les airs un moment jusqu'au lancé. Toujours sous les injonctions de Mrs. Clementine, Duda Paiva roule des hanches, genoux à demi pliés, puis tous deux commencent à se balancer de gauche à droite au rythme de la musique.

D'un signe de tête de Mrs. Clementine, Duda Paiva extrait sa main de la marionnette dont la tête retombe en arrière, se place devant elle et à vue du public attache la jupe de celle-ci autour de sa taille. Retroussant sa manche droite, il se penche en avant et, regardant vers l'arrière, glisse sa main dans le cou de Mrs. Clementine qui se redresse. Elle chante les paroles de la musique tandis que Duda Paiva décroche sa main droite : il la scratch sur le devant de sa chemise. Puis il fait de même avec la main gauche qu'il place sur son épaule droite. Mrs. Clementine est alors comme assise sur la hanche droite de Duda Paiva, se tenant à lui en s'appuyant de ses bras.

Elle regarde avec insistance les pieds de Duda Paiva : celui-ci saisit la barre de sa main gauche et glisse une fois les pieds au sol, comme s'essayant à la marche avec ce nouveau corps. Glissant le pied droit deux, trois fois dans un geste de plus en plus ample, la tête de Mrs. Clementine suit le mouvement d'avant en arrière, comme avec le plaisir de sentir cette danse commencer. Très lentement, la jambe droite de Duda Paiva remonte vers l'arrière en pointe, jusqu'à plier le genou comme une *pin-up* : ils la regardent. Mrs. Clementine ouvre la bouche vers le public, ravie.

Le pied revient au sol et, par impulsion du buste, Duda Paiva se penche vers l'avant, donnant l'illusion que ce sont les mains de Mrs. Clementine fixées à lui qui le poussent vers le sol. Ainsi penché en avant alors que Mrs. Clementine est parfaitement verticale, il s'essaye à la marche dans une diagonale vers l'avant-cour. Au bord de la scène, sa jambe droite fait des ronds dans le vide, comme caressant une étendue d'eau invisible. La tête de Mrs. Clementine suit le mouvement et commente en direction du public, Duda Paiva regarde le sol. La jambe droite se tend à l'horizontal, trace un cercle puis se replie vers l'arrière permettant à Mrs. Clementine de mordre les orteils.

[1784] DEARIE, Blossom, *Tout doucement*, 2min23, 1952.

Une fois la jambe reposée au sol, le duo recule en diagonale vers fond-jardin par de larges mouvements glissés au sol. Jetant deux fois son pied en arrière, tête tournée vers eux, Mrs. Clementine paraît aguicher les musiciens en fond de la scène. Le duo revient au centre de la scène, saute sur place avec légèreté.

Après un quatrième saut, le duo saute de la scène, devant le public. Duda Paiva relève la tête et regarde Mrs. Clementine : il saisit sa main droite fixée sur sa chemise comme s'il lui donnait la main et se met à conduire une rumba. De plaisir, Mrs. Clementine rejette régulièrement sa tête en arrière. Ensemble, ils dansent ainsi aux pieds du public, puis reviennent en sautant sur la scène. Ils tournent deux fois sur place.

Une fois de retour à l'endroit de départ, Duda Paiva penche de nouveau la tête en avant. Il tient toujours la main de Mrs. Clementine qu'il met sur son cœur et, suivant le rythme de la musique, mime un cœur qui bat tandis que sa jambe droite s'étire vers l'arrière et se replie. La jambe reste tendue en arrière un instant, le temps pour Mrs. Clementine de chavirer et se pencher tout à fait en direction des spectateurs.

Puis ils se redressent d'un coup et Mrs. Clementine appuie sa main droite sur le haut de la tête de Duda Paiva. Ses jambes s'écartent un peu. Une deuxième fois : elles s'écartent un peu plus. Une troisième fois. Une quatrième fois, Mrs. Clementine se retourne vers le public pour rire. Une cinquième fois : il tombe en grand écart facial.

Glissant d'un demi-tour sur les fesses, Duda Paiva se met à plat ventre, et replie les jambes en *pin-up* qui se mettent à battre l'air au rythme de la musique : les jambes semblent appartenir à Mrs. Clementine sur son dos, dont la tête bouge en rythme.

Duda Paiva se redresse d'un coup, saisit la barre de sa main gauche, tend sa jambe droite vers l'avant tandis qu'il incline Mrs. Clementine vers l'arrière. Comme dans une comédie musicale, le duo quasi amoureux saute alors de la scène à la fin de la chanson et sort par le public.

*

Librement inspirée de *L'Arrache-cœur* de Boris Vian, *Bastard !* se déroule dans une décharge où errent une ancienne prostituée nommée Mrs. Clementine, une figure quasi christique d'artiste incompris nommé Bastard et Duda Paiva dans son propre rôle. Si le geste dansé est au cœur de l'esthétique, *Bastard !* est aussi un spectacle dialogué au-delà de la danse, laquelle est surtout là dans cet extrait en qualité de métaphore comique d'une relation de séduction forcée entre Mrs. Clementine et le personnage de l'artiste déchu joué par Duda Paiva.

Dans cette séquence, Duda Paiva s'appuie avec facilité sur les ressorts de la danse de couple par ce pas de deux de danse de salon. Il crée une illusion de fusion au niveau de la taille, produisant souvent des effets comiques entre perméabilité des corps et impossibilité de la dissociation.

La marionnette mutilée et l'artiste déchu : le besoin de l'autre dans le duo

D'entrée de jeu, le spectateur a face à lui deux corporéités bien différentes (l'une caricaturale en mousse et sans jambes, l'autre en artiste de chair déchu arrivé au milieu de la décharge). Cela dit, la manipulation à vue révélant les temps d'insertion et de montage pour construire plastiquement le duo (main dans le cou, marionnette attachée à la taille,…) est pensée sur un plan horizontal qui redistribue les enjeux de pouvoirs ou les relations de dominant/dominé entre le danseur et sa marionnette.

Au début de l'extrait, le dialogue clarifie la répartition des rôles que les corporalités différentes viennent appuyer. Le partenaire du duo est identifiable, pourvu d'un corps, d'une voix, de caractéristiques de personnage qui tracent sa ligne d'existence au plateau : la marionnette est positionnée en partenaire de Duda Paiva, lui donnant la réplique, bien qu'il fasse les deux voix en annulant sa présence par inclinaison de la tête lorsque Mrs. Clementine s'exprime.

La nudité de mousse de Mrs. Clementine se confronte à un Duda Paiva forcé de se mettre en caleçon. Les deux corporalités sont plongées dès le départ dans une forme de vulnérabilité à demi-nue.

Pour construire Mrs. Clementine, Duda Paiva mobilise donc sa matière fétiche, la mousse de matelas qui, non recouverte, crée une texture proche de la peau dévoilant la nudité, et qui permet aussi une esthétique caricaturale proche du coulant, du décharné. La mousse peut dès lors interagir avec le danseur présent sur scène car non seulement elle évoque la peau, mais elle possède aussi des propriétés gestuelles personnelles : rebondissante, élastique, elle peut resculpter son corps déjà sculpté, elle peut se tordre, se compresser ou au contraire se déplier,… La manipulation de la bouche par exemple (la main de Duda Paiva étant insérée dans un trou à l'arrière dans la nuque) crée une grande amplitude de mouvement, et focalise ainsi l'attention du spectateur : elle peut se rétracter ou s'agrandir, rendant ce personnage de petite vieille très expressif.

Ainsi, par sa confection, la marionnette de Mrs. Clementine suggère déjà du geste : faisant vibrer intensément la peau et la transformant à loisir, ce geste fait vaciller la marionnette entre illusion du vivant et au contraire un retour à sa matérialité tant ses possibilités gestuelles semblent infinies relativement aux limites du corps humain. Duda Paiva trouve en elle des qualités gestuelles

rêvées, qu'il ne pourrait pas se permettre. Humaine-comme-lui et pourtant différente en tout point, la marionnette déplace son partenaire de chair de ses fonctions initiales faisant de lui l'apparition *ovni* dans cette décharge peuplée de corps marionnettiques. Si Duda Paiva est le corps complet, le corps vivant, le corps glorieux comparativement à la vieillesse mutilée de mousse de Mrs. Clementine, cette dernière, tronçon animé à la peau coulante, apparaît en caricature étrange d'une éternité menée en toute liberté, détachée des lois matérielles et auprès de laquelle le corps de chair doit payer tribut.

Plus encore, la danse fait office de jeu comique, renforçant ses jeux de pouvoir où l'homme dénude ses jambes pour le plus grand plaisir de Mrs. Clementine évoquant le strip-tease voire la prostitution, alors même que la marionnette est déjà à demi-nue. Sur la rumba, le jeu de jambes poursuit l'idée : les grandes enjambées se font séductrices et, dos au public, Mrs. Clementine soumet son marionnettiste au grand écart. Ainsi, les rapports de domination sont inversés : le marionnettiste est au service de la marionnette, il joue un personnage à la merci d'une ancienne prostituée et exécute ses volontés.

La hanche, nœud du danser avec

Le geste dansé est ici exécuté suivant un procédé d'orientation du regard pour défocaliser l'attention du spectateur sur le morcellement du corps du marionnettiste-danseur : certaines parties du corps prennent part au duo de la danse de salon, d'autres comme les mains par exemple, l'épaule ou la hanche, sont plutôt utilisées pour en soutenir le fonctionnement.

La hanche retient particulièrement mon attention car c'est d'elle que débute le geste dansé du duo : Duda Paiva attache Mrs. Clementine sur sa hanche. Quelque chose dès lors se perd à cet endroit au centre du corps : les hanches deviennent le carrefour qui floute les lignes de démarcation entre les corps, faisant perdre au spectateur la cohérence de l'un et de l'autre. Les hanches peuvent alors être pensées ici comme le centre de gravité de ce duo, son plexus, le lieu de toutes les impulsions et les transformations.

Il s'agit alors pour Duda Paiva de procéder à un déguisement, un camouflage dans le jeu de manipulation à vue pour que le duo existe : on le voit attacher la marionnette à sa taille, fixer la main au scratch sur son épaule, et pourtant, la pose du corps de la marionnette fait immédiatement oublier toute trivialité de l'installation. Le geste dansé déplace le foyer de l'attention du spectateur vers le duo dansant. D'ailleurs, le personnage de Duda Paiva n'a pas vraiment de nom et incarne une figure de l'artiste : il est défait de tout attribut qui tendrait à le privilégier, il est à peine personnage, et est surtout le partenaire de danse au service de Mrs.

Clementine. Cette dernière se fait quant à elle allégorie de toutes nos angoisses autant que de nos désirs (mort, vieillesse, perte d'autonomie, mutilation, désir de danse, sexualité,…), en figure emblématique représentant les limites de la condition humaine. Quelque part, sur la hanche droite, naît ce nœud entre vivant et non vivant qui consolide le duo.

Les jambes en partage

ill. n°76 : *Bastard !*, Duda Paiva, création 2011. © Alipio Padihla.

À qui appartiennent ces jambes finalement ? Sont-elles celles de l'artiste qui danse pour Mrs. Clementine, et le regard de celle-ci portée sur lui est-il métaphoriquement fusionné par les deux corps ? Sont-elles les jambes du personnage de l'artiste et de Duda Paiva portant Mrs. Clementine et la marionnette pour danser ? Sont-elles enfin les jambes fantasmées de Mrs. Clementine, trop âgée, trop mutilée pour danser ? Le geste dansé crée un flou au niveau des jambes qui délocalise les certitudes du spectateur et fait fusionner, un bref instant, les deux corporéités pourtant bien dissociées au début de la séquence. On ne cesse de changer d'opinion sur le propriétaire des jambes, elles deviennent dès lors l'expression absolue du *danser avec*, où le partage est total.

La « technique du siamois »[1785], comme Duda Paiva aime à la nommer, additionne deux corps sans pour autant les faire fusionner par un principe de greffe : l'idée est de faire ressentir au spectateur l'existence de deux corporalités distinctes. Toutefois, l'accroche de Mrs. Clementine à la taille de Duda Paiva à vue du public et les moments de chausse et de déchausse de la marionnette déconstruisent volontairement le jeu d'illusion de la technique du siamois. Qui

[1785] Entretien informel, Duda Paiva et Oriane Maubert, dans le cadre de la présentation de *Blind*, Festival Métacorpus, Le Manège, Reims, 8 décembre 2017. Voir également MAUBERT, Oriane, « Puppet and dancer, choreography and object-body : meeting, control and vertigo », in WIŚNIEWKSA, Marzenna et SUSZCZYŃSKI, Karol, *Puppetry in the 21st Century : reflections and challenges*, coéd. The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw and Branch Campus in Bialystok, Puppet Theatre Art Department, Bialystok, 2019, p.43.

finalement est mutilé dans l'affaire ? Mrs. Clementine conçue sans jambes mais prête à accueillir le marionnettiste, ou le marionnettiste, prêtant ses membres à la marionnette, et incomplet sans elle ? Les jambes ainsi fusionnées se font la métaphore de l'écoute absolue d'un duo dansé : une seule paire de jambes suffit.

Ainsi, les jambes ne semblent plus appartenir tout à fait à Duda Paiva. Lorsqu'il incline le buste en avant ou baisse la tête, le spectateur l'oublie un instant et trouve une cohérence corporelle dans le corps de Mrs. Clementine ainsi rapiécé.

De la même façon, le spectateur n'est plus tout à fait certain de l'identité du personnage menant la danse : si Duda Paiva est effectivement le seul vivant de la scène, c'est le plus souvent la tête de la marionnette qui semble impulser le mouvement. Nous pouvons observer cela notamment lors des sauts : c'est la tête de la marionnette qui amortit, qui suit le geste de bout en bout, plus que celle de Duda Paiva, plongé dans une mécanique tête baissée. Par ailleurs, à plusieurs reprises, le marionnettiste subit les actions de Mrs. Clementine qui lui appuie par exemple sur la tête pour le mettre au sol : elle regarde le public complice, alors que le marionnettiste est effacé.

Dès que la marionnette est chaussée et durant toute la séquence, l'interaction avec le public se fait globalement via Mrs. Clementine. Lorsque le duo est verbal, Duda Paiva nous regarde. Lorsqu'il est dansé, il ne regarde plus le public : c'est donc l'histoire de son corps au service de la marionnette, au service de sa danse interne à elle qui ne demande qu'à sortir, comme dans un rêve, à travers le corps du danseur.

En conclusion, le duo présent dans *Bastard !* entre Mrs. Clementine et Duda Paiva s'appuie sur les codes du duo de danse de salon tout en renversant les jeux de pouvoir possibles et questionnant le partage du corps du marionnettiste dans le duo du *danser avec* la marionnette. Cela dit, l'expérience ne semble pas aller au bout : le geste dansé du duo formé par Duda Paiva et Mrs. Clementine demeure du côté du *gag*, du jeu comique en clin d'œil au public dans lequel une marionnette mettrait à danser son marionnettiste.

b) Figure du double dans *Angel* : la mort en face

*

Feuilles mortes répandues au sol en petits tas, pierres tombales plus ou moins recouvertes, l'espace scénique d'*Angel* suggère un cimetière pour enfants où un vagabond écorché (Duda Paiva) et un ange de pierre nommé Gregory (la marionnette) vont dialoguer et danser ensemble. « *For the lost children* » peut-on lire sur une pancarte tordue sur la scène. Cheveux en avant couvrant le visage, Duda Paiva en vagabond entre en scène par le public, donnant à voir un corps sans regard. Comme un éveil d'entre les morts, il émerge en rejetant sa chevelure en arrière et accueille le public en faisant la manche pour enterrer les enfants « qui n'auront pas d'avenir et ne verront jamais la lumière »[1786]. Au centre de la scène parmi les feuilles, un ange de pierre est empalé sur une tige, la tête en bas. Comme un Christ clouté, un corps sacrifié abandonné. Prenant le public à témoin, Duda Paiva mène plusieurs tentatives pour entrer en relation avec la marionnette inerte, en vain. En offrande, il va jusqu'à déposer une bouteille de bière entamée aux pieds de la statue.

C'est lorsqu'il se défait de la parole pour investir le corps que la rencontre est possible, comme s'il avait fallu faire silence pour s'entendre. Isolée au centre de la scène, la marionnette de l'ange est éclairée par une douche lumineuse, qui crée le vide autour d'elle. Duda Paiva entre dans la lumière par la main droite ouverte en avant, symbolisant le geste d'animation du manipulateur. Glissant au sol, roulant dans les feuilles, sur les mains, le dos, sans jamais quitter des yeux la statue penchée au regard invisible, Duda Paiva effectue comme une parade amoureuse nécessitant bien des détours pour arriver jusqu'à l'ange. Le pied, le haut de la tête, la hanche… c'est tout le corps qui subit le pouvoir irrésistible d'attraction de la marionnette : la rencontre inévitable fait vibrer le corps de l'interprète par toutes ses articulations. C'est le solo qui précède la rencontre et la création du duo qui animera la marionnette. Redoutée et crispant le corps, l'intrusion de la main dans la marionnette, cette connexion d'avec le partenaire de matière, arrive enfin : Duda Paiva s'assoit à côté de l'ange et, à vue du public, plonge sa main droite dans la nuque de mousse. La main disparaît, le visage de Duda Paiva s'efface vers l'avant, en miroir de la tête effondrée de la statue. Ensemble ainsi têtes en avant en signe d'humilité et d'abandon vers la mort, marionnette et danseur respirent. Puis, tendrement, l'ange se redresse.

*

[1786] PAIVA, Duda, *Angel*, *op. cit.*

Angel est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de Duda Paiva, cristallisant des enjeux entre marionnette et danse qu'il ne cessera de reproduire par la suite. Comment, dans la pratique de Duda Paiva, une marionnette et un danseur dansent-ils *ensemble* ? Que se passe-t-il dans cet *entre-corps* où la main du manipulateur disparaît dans la marionnette pour la tenir, faisant surgir deux interprètes chorégraphiques ? Nous verrons tout d'abord la rencontre entre un corps de chair et un corps de matière suggérant la pierre pour les besoins de la dramaturgie ; puis la façon dont ces corps hors-codes réinventent le duo dansé ; pour enfin voir comment le duo inverse la posture du marionnettiste allant jusqu'à reconsidérer la gravité des corps.

Deux corps : faire danser la pierre, (r)établir le corps

> Mettant en scène la question de l'indétermination des frontières du corps, le corps marionnettique apparaît comme un corps hybride et métamorphique, au seuil entre l'organique et le non-organique, le matériel et le spirituel, le vivant et le "non-vivant", ce "non-vivant" étant cependant toujours animé d'une certaine vie par son "état marionnettique". Le corps marionnettique pose un autre possible des corps, toujours à la frontière entre plusieurs statuts, états ou natures. Ainsi, il nous a semblé que la notion de "corps-frontière" permettait de rendre compte de la circulation des états du corps et de la fabrique d'un corps à partir de la matière dans nombre de réalisations marionnettiques ; un corps orienté vers l'étranger, vers autre chose que ce qu'il est, engageant la traversée, voire l'effacement de frontières diverses […].[1787]

Dans *Angel* de Duda Paiva, la marionnette est envisagée comme un corps-frontière, pivot central de la représentation, allant du danseur au spectateur. Figure au seuil du vivant et du non-vivant, elle saisirait dans sa corporéité l'éphémère du geste dansé sitôt effectué, sitôt disparu à jamais, une forme de réification du vivant, dont la figure de l'ange en constituerait la métaphore.

Ainsi manipulée par l'intrusion de la main dans son cou, la marionnette paraît délimiter un deuxième corps aux côtés du marionnettiste : nous retrouvons ici le même procédé étudié dans *Bastard !*, le spectateur a face à lui deux interprètes *a priori* distincts. Pourtant, le geste dansé effectué par Duda Paiva invite à penser cette intrusion de la main autrement, non plus en l'oubliant (comme un membre délégué, offert à la marionnette pour la faisabilité technique de la manipulation), mais comme un prolongement du corps de chair par le corps de mousse. La danse continuerait dans la marionnette, *avec* la matière, par la main. Et de ce geste, la présence en scène du danseur en serait irrémédiablement transformée : elle décale son centre, le tirant vers sa droite, elle modifie son poids, elle joue avec ses perceptions de ce côté-ci du corps.

La marionnette de l'ange est une statue de mousse (elle donne l'idée d'une représentation de la rigidité du corps anthropomorphe) d'environ 50 centimètres de haut, avec des ailes longues, une effigie telle qu'on peut en trouver sur « des tombes de nouveau-nés »[1788]. Comme nombre de

[1787] BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle, VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *La marionnette, corps-frontière*, « Introduction », *op. cit.*, p.10.

[1788] « L'idée de la pièce est arrivée par une photo d'un cimetière à Cuba avec un ange un peu grassouillet assis sur une tombe, raconte l'artiste. Il faisait une de ces têtes ! Comme s'il détestait être là. J'ai pensé que cette statue à cet endroit

statues dans des lieux laissés à la marge, elle est abîmée : le bras droit manque, seul un moignon au niveau de l'aisselle demeure. Ce bras détaché est à ses pieds : le vagabond essaye d'aider la marionnette à le remplacer (par des feuilles mortes, une bouteille de bière ou par le bras coupé lui-même[1789], mais cela ne fonctionne jamais. Seule la rencontre avec le vivant pallie au vide laissé par la mutilation et fait renaître le geste : la statue-marionnette passe de l'inertie au geste par le processus du duo réinventé. C'est du corps mutilé que naît paradoxalement la mobilité de la marionnette-statue : elle est abîmée, les articulations joignant ses membres sont volontairement marquées. C'est par la faille, la blessure dans la mousse teintée comme la pierre, que le geste émerge. La statue-marionnette trouve de la mobilité dans les vides de son corps, dont l'un (la nuque) est rempli par la main du marionnettiste. Alcoolique, brûlé et blessé par endroit, la chair parfois à vif, le vagabond joué par Duda Paiva donne aussi les signes du manque et de la mutilation. La marionnette lui fait remarquer que sa main gauche tremble : c'est la rencontre avec l'autre qui rassure, crée de la fixité dans la posture et redonne une direction au geste.

Effectivement, le corps de Duda Paiva est impacté par cet ajout de matière que constitue la marionnette. Nous trouvons ici les signes du duo : le corps du premier danseur s'adapte à l'arrivée du second danseur (pour le tenir par la main, le porter, l'entourer de ses bras…). Chacun des deux corps conserve son unité dans la rencontre. En observant de plus près, c'est un danseur augmenté qui est présenté par Duda Paiva dans *Angel* : ni tout à fait étendu vers l'autre, ni tout à fait complet de lui-même. Nous nous situons dans l'*entre-corps* de l'hybridation, entre chair et matière, où la dynamique du geste est toute autre, prenant en compte zones musculaires humaines et zones matérielles inertes du corps. Dès que la main pénètre dans la marionnette, le corps entier de Duda Paiva est impacté dans sa verticalité : penché en avant, décentré de côté, l'épaule plus basse, la rencontre avec la marionnette modifie radicalement sa posture[1790]. Cette rencontre crée un geste dansé du décentrement : le marionnettiste ne délègue plus le personnage à la marionnette, mais il se laisse atteindre jusque dans ses appuis et sa logique corporelle dans la rencontre avec elle.

L'interprète peut, par cette deuxième présence autre que lui-même, étendre son corps dans des directions contradictoires, pousser son geste chorégraphique toujours plus loin, et se saisir de

---

précis avait quelque chose à me dire. » Entretien avec Duda Paiva, CABADO, Fabienne, « Duda Paiva : ange exterminateur », 29 octobre 2009, [en ligne]. In *Site Voir*, [consulté le 20 janvier 2020.] Disponible sur : https://voir.ca/scene/2009/10/29/duda-paiva-ange-exterminateur/.

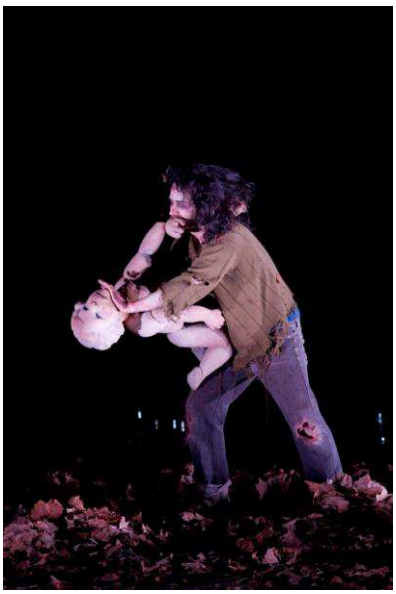
[1789] Dans le spectacle, la marionnette de Gregory refuse l'aide du vagabond avec hystérie : « No ! You have no qualification to this ! » Elle ne veut pas que le vagabond refixe son bras coupé, ce qui crée un décalage métaphorique comique relativement à la fonction de marionnettiste-constructeur de Duda Paiva.

[1790] Relevons cette phrase, souvent répétée au cours du spectacle par la marionnette qui remarque son incapacité à évoluer seule, comme coincée « with your hand in my head », posant un regard décalé hors de l'illusion narrative, à la fois physique et métaphorique voire métaphysique sur l'intrusion du marionnettiste à l'intérieur d'elle.

l'espace autrement. Comme avec un partenaire de chair, c'est une autre distribution du champ des possibles qui s'ouvre au marionnettiste-danseur dès lors qu'il pense l'espace à deux, et non plus à partir de lui-même seulement : la marionnette devient une extension autant qu'une deuxième zone énergétique dédiée au geste dans l'espace. *Angel* propose donc la rencontre de deux corps brisés qui se reconstruisent partiellement ensemble, deux personnages au seuil du vivant et du mort aux corps abîmés : l'un marginal, éjecté de la société, l'autre une statue qui s'anime.

Des corps « hors-codes »[1791]

En utilisant cette technique de la marionnette portée, Duda Paiva fait partie de ces marionnettistes qui marquent corporellement et gestuellement la rencontre entre la marionnette et l'interprète, dévoilant les ressorts de ce qui provoque l'illusion du vivant. La marionnette portée permet chez Duda Paiva de faire un usage transgressif du duo, bouleversant les normes et les attentes qui lui sont plus traditionnellement affiliées.



ill. n°77 : *Angel*, Duda Paiva, création 2004. © Patrick Moll.

Du duo dansé courant, on retrouve certains éléments détournés. D'abord, la présence de deux individus : s'il s'agit souvent de la représentation du masculin et du féminin[1792], chez Duda Paiva le duo se déploie par deux figures anthropomorphes, dont une asexuée. Ensuite, si le duo dansé peut être amoureux, le duo marionnette-danseur dans *Angel* se compose de gestes charnels, à l'érotique parfois esquissée. Enfin, la figure chorégraphique du porté, élément majeur du duo[1793],

[1791] CASALE, Camille, LIGORE, Bruno, MAURMAYR, Bianca et SINI, Alexandra (dir.), *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre*, *op. cit.*
[1792] ROQUET, Christine, « Porter », in GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, *op. cit.*
[1793] LAFORTUNE, Sylvain, *L'apprentissage d'un duo chez des danseurs experts : de l'intuition à la négociation des savoirs*, thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en Étude et pratique des arts, Université du Québec à Montréal, juin

est revisitée par la marionnette de Duda Paiva : le porté implique que, dans le duo, l'un des deux danseurs soit soulevé dans les airs par son partenaire. Or, le dernier caractère fondamental du duo est probablement celui de la sensibilité : dépassant les compétences physiques, c'est la réponse apportée à l'autre qui demeure centrale. Dans *Angel*, la marionnette de l'ange s'envole, s'assoit sur les genoux de Duda Paiva. Portée en permanence, elle possède des capacités « antigravitationnelles »[1794] inégalables par un danseur, indispensables à la figure de l'ange qu'elle constitue.

Sous le geste de Duda Paiva se trouve en enjeu central la danse avec l'enfant (matérialisé par l'ange Gregory), celui qui est en soi[1795] et souvent que l'on fait taire, une variante du *duende*[1796] de García Lorca. Inspiration, souffle, danse avec la mort ou avec l'éphémère du monde, l'ange de la mort qui hante la scène du cimetière est là pour récupérer le vagabond, joué par Duda Paiva.

Symboliquement, le vagabond dans *Angel* essaye de tuer la marionnette qui simule la mort : il serre son cou de sa main gauche, tremblante. Sa main droite, restée à l'intérieur de la marionnette, serre la mousse du dedans, comme si les deux mains se pressaient paume contre paume à travers le matériau. Avec humour, Gregory revient à la vie et interroge le vagabond sur son parcours antérieur de meurtrier supposé. De cette rencontre, il s'agit surtout pour le vagabond de retrouver cet enfant perdu à l'intérieur de lui. Plus loin dans la pièce, les rapports s'inversent : la figure angélique devient dominante, allonge au sol le marionnettiste-danseur et le maintient à plusieurs reprises sur le dos. La main droite de Paiva est glissée dans le bas-ventre de la marionnette, sa main gauche guide la main de la marionnette sur son cou. À ce moment, le geste du manipulateur donne le sentiment que la statue étrangle le vagabond. Les pressions sur son cou font glisser Duda Paiva au sol qui traverse le plateau, nous faisant oublier qu'il guide le mouvement. Le geste de la marionnette sort de sa logique, inverse les pouvoirs de dominants/dominés et s'élargit sur tout le plateau : au sol, dans les feuilles, le marionnettiste perd le contrôle et danse en rampant sous la pression de l'étranglement. Pulsion de danse macabre d'avec la mort, de frôlement du

---

2010, p.3, [en ligne]. In *Site Archipel Uqam*, [consulté le 20 janvier 2020]. Disponible sur : https://archipel.uqam.ca/3730/1/D1967.pdf.

[1794] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, p.15.

[1795] PÉJU, Pierre, *Enfance obscure*, *op. cit.*, 372p.

[1796] « Une vibration comparable au craquement sec d'une allumette qui s'embrase. En espagnol, le mot *duende* désigne à la fois une sorte de petit lutin, un chardon d'Andalousie, et surtout cet esprit mystérieux […] qui se dégagerait du flamenco. Le *duende* est une qualité qui se transmet, une force de présence doublée d'une énergie qui saisi et se communique en partage : danseurs, musiciens et public invité à battre la mesure. Or, s'il est plus facile à trouver dans la danse, « Todas las artes son capaces de duende » expliquait Lorca. Il serait la sonorité noire de l'art, un jeu macabre, une dynamique pulsionnelle qui anime la matière inerte. » NICLAIS, Shirley, « Le *duende* ou quand l'œuvre danse avec la mort », Colloque *Danse et arts visuels : gestes, échos, passages*, organisé par Oriane Maubert et Karine Montabord, Atelier des doctorants en danse, CND, Pantin, 20-21 janvier 2020. Shirley Niclais s'appuie sur la pensée de Federico García Lorca in *Juego y teoria del duende*, conférences données à Buenos Aires (1933) et Montevideo (1934), reprises in *Jeu et théorie du Duende*, trad. Line Amselem, éd. Allia, Paris, 2008, 63p.

point de vacillement vers le néant, de la marionnette ou du vagabond qui se meurt, qui se naît dans ce lien intime qui les unit ?

Soulignons la dialectique que la marionnette apporte au duo revisité. Le code du duo que réécrit Duda Paiva en est aussi un autre pour la marionnette : rejetant l'illusion tout autant qu'il la chérit, le geste de manipulation permet un pas de côté, questionnant davantage le geste créateur et le lien de l'artiste avec son œuvre, que la narration du spectacle elle-même. L'identité du vivant est reconsidérée à l'aune de l'invitation à saisir l'importance de ce qui l'entoure, provoquant la dialectique au-delà de l'entre-soi de l'humain. Avec sa marionnette, Duda Paiva saisit la constellation de possibles contenue dans le duo dès lors que les codes en sont pulvérisés. Dans la rencontre avec le danseur et l'exposition de ce duo sur le plateau, révélé par le castelet abandonné, c'est presque un « No manifesto »[1797] pour la marionnette que le marionnettiste engage en dansant : l'illusion, la dissimulation sont mises pour un instant de côté, le spectaculaire est ramené à sa simplicité organique la plus immédiate, dévoilant corps entiers, mains insérées dans la mousse, essoufflements, partages du corps. Du rejet de la métamorphose et de « l'imagerie de pacotille »[1798] ne reste que le geste dans son immédiateté la plus concrète : de la marionnette et du danseur, il a toujours été question de duo. Même sur le dessus du castelet, derrière le rideau, de dos, sous la table… depuis toujours, la marionnette est d'une certaine façon sollicitée par le marionnettiste pour faire duo avec lui. Reconsidérant les codes de la scène, elle permet de proposer un détour, un souffle partagé, un corps traduisant la langue, le rythme, la densité du marionnettiste, comme un miroir déformant.

Hors des codes, la marionnette invite à une toute autre lecture de la relation : si le duo est souvent amoureux, conflictuel, charnel, aux relations de dominant et dominé, porteur ou voltigeur…, celui de la marionnette et du danseur est uniquement le duo d'un danseur et son objet. Il interroge le lien de construction, indescriptible, qui unit le marionnettiste et sa marionnette, ce passage de l'idée qui fait corps jusqu'à sa mise en mouvement. Il révèle enfin comment notre propre création nous modifie en retour une fois accomplie sous nos yeux. Par la solitude du vivant face à son objet, il souligne l'importance, criante, de recevoir et entendre l'autre en face, d'accueillir à bras ouvert ce qui sort de soi autant que ce qui vient. Manifestation de nos

[1797] Dans le « No Manifesto », Yvonne Rainer s'oppose aux normes de la tradition spectaculaire trop bourgeoise et académique à son goût : « Non au spectaculaire, non à la virtuosité, non aux métamorphoses et à l'illusion, non à l'envoûtement et à l'empire de l'image de l'artiste, non au caractère héroïque et antihéroïque, non à l'imagerie de pacotille, non à l'engagement de l'interprète, non à l'excentricité, non à l'émotion. » RAYNER, Yvonne, *Work 1961-73*, Halifax, éd. The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, New York, 1974, pp.45-51.
[1798] *Idem.*

contradictions, ambivalences de nos trajectoires, la marionnette danse non pas pour le danseur mais *avec* lui, à son côté.

Bouger, être bougé : inverser la posture du marionnettiste

> Visages lisses des mannequins, gueules effrayantes des masques, prothèses ou carcasses, corps de cire, de tissu rembourré, de carton ou d'acier s'interposent entre le monde des humains et celui des objets, brouillant leurs repères et suscitant le doute : où tracer les frontières de l'acteur et de la marionnette, du personnage et de ses doubles ?[1799]

Dans le premier tiers du spectacle, le vagabond exécute une danse d'inspiration cubaine avec Gregory. Il s'agit du seul moment où une pratique sociale de la danse en duo a lieu : le geste dansé est strictement mimétique d'un duo chorégraphique de salon tel qu'on pourrait l'attendre. Notons que cette danse n'a pratiquement qu'une valeur comique : elle constitue une sorte de pause dans la narration et, contrairement aux danses précédentes et suivantes, il s'agit probablement de la danse la plus asséchée en projections mentales, ne racontant rien de plus qu'un fantasme délirant de bal entre un vagabond et une statue. Dans les relations entre marionnette et interprète, cette danse ne cherche pas à dessiner un enjeu particulier au-delà du divertissement. Il s'agit néanmoins d'un ressort structurel de spectacle que l'on peut retrouver dans d'autres pièces de Duda Paiva, comme *Bastard !* que nous avons analysée, avec la rumba entre la prostituée du troisième âge, Mrs. Clementine, et le marionnettiste. Cet exercice de style chez Duda Paiva (dont il se sert également dans ses *workshops*)[1800] s'éloigne d'autres gestes chorégraphiques développant stigmates et symptômes de la rencontre marionnette et danseur, matière et chair.

Pour autant, cette danse de salon ne demeure pas sans intérêt. Elle vient travailler les enjeux de pouvoirs que ce type de pratiques, presque sociales, induisent : qui conduit, qui se fait conduire, qui renverse l'autre en arrière ?... Or, Duda Paiva joue ici de l'ambiguïté. Sans jamais choisir de meneur, il alterne sans cesse, parfois dans un même tour sur-place. Lorsqu'il est de dos, la marionnette regarde les spectateurs, pour autant la main du manipulateur reste très présente. De plus en plus rapide, tournoyant dans tout l'espace du plateau au milieu des feuilles mortes du cimetière, la danse de salon devient un combat onirique entre le vagabond et la statue, désorientant le spectateur sur ses certitudes visuelles autant que dramaturgiques. Comme le souligne Georges Didi-Huberman : « notre désorientation du regard implique [dans l'expérience de l'inquiétante étrangeté freudienne] en même temps d'être déchirés de l'autre et d'être déchirés

[1799] PLASSARD, Didier, *L'Acteur en en effigie*, « Introduction », *op. cit.*, p.11.
[1800] PAIVA, Duda, site officiel, [en ligne]. In *Site Duda Paiva Compagny*, Pays-Bas, [consulté le 25 septembre 2017]. Disponible sur : https://dudapaiva.com/en/object-score/.

de nous-mêmes, en nous-mêmes »[1801]. La manipulation n'est plus d'une lecture limpide à cet endroit, et crée un trouble envoûtant sur nos perceptions autant que sur le sens de plus en plus opaque : quelle est cette danse macabre, ce rituel social amoureux du bal, cette dernière virevolte d'avant la mort ?

Plus loin, la danse du couple évolue : alors qu'il l'avait accrochée au mur, le vagabond, dans un geste de pulsion prédatrice, décroche la marionnette du clou avec ses dents et la fait danser par sa bouche en l'entraînant au sol. Celui qui semblait par ses gestes être le prédateur, devient la proie au sol : scène semi-amoureuse, semi-mortuaire et de manipulation de ce vagabond par la marionnette, le geste de la marionnette est flouté par la manipulation, posant le trouble sur une douce violence de la statue exercée sur le vagabond. La marionnette, tenue par le bas-ventre par Duda Paiva, finit par donner les signes d'essayer de l'étouffer en se mettant à califourchon sur lui, tandis qu'il dit « stop it ! ». On oscille en permanence entre le baiser de la mort amoureuse et l'étranglement du criminel sur sa victime. Le baiser se fait tendre tout autant qu'étouffeur. La zone de manipulation permet alors à l'interprète de bouger autant que d'être bougé : cet *entre-corps* devient, comme un entresol, une figure du seuil, un point d'incertitude autant que de vacillement des significations, de propulsions d'émotions contraires et troublantes, renversant les jeux traditionnels de pouvoir.

Quitter la gravité, accomplir l'impossible envol des corps

Enfin, avec ce corps incomplet (percé de trous), le corps de la marionnette de Duda Paiva interroge sa propre infirmité d'objet à manipuler, sa dépendance dans le mouvement, proposant là un duo d'office déséquilibré dans ses compétences corporelles, dans ses appuis, sa gravité. Ce corps de marionnette échappant à ceux, parfois normatifs, de la danse, interroge notre propre manière d'être au monde, et d'être à l'autre, plaçant le transgressif en résistance féconde pour le geste et ses appréhensions.

Alors que sa matérialité non-vivante conduit plutôt la marionnette irrémédiablement à la chute dès lors qu'elle n'est pas manipulée, un premier envol a lieu dans *Angel*. Tenant compte de ses ailes assez longues, Duda Paiva fait voler la marionnette dans les airs, dessaisissant le personnage de sa matérialité lourde de sculpture pour faire en sorte qu'il renoue avec son caractère angélique. Le fantôme qui hante le cimetière est révélé au public, faisant advenir paradoxalement le vivant en scène par ce processus d'illusion : la marionnette n'est plus matière, la mousse reçue par le marionnettiste induit cette légèreté qui sera celle de l'ange pendant son envol, le libérant de toute

[1801] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, chap. « L'interminable seuil du regard », *op. cit.*, p.183. Georges Didi-Huberman fait ici référence à FREUD, Sigmund, art. « L'Inquiétante étrangeté », trad. B. Féron, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, éd. Gallimard, Paris, (1919), 1985, p.216.

contrainte matérielle. Pour réaliser cet envol particulier, le corps et les gestes de Duda Paiva se dédient entièrement au porté et s'adaptent : ailes encombrantes gênant la vue, corps globalement voûté en avant pour faire plonger l'ange, ou cambré à l'extrême en arrière, c'est toute la corporalité de Duda Paiva qui se donne à l'envol qui n'est pas le sien. Le corps entier, à vue du public, se fait rouage, élévateur, fil, tendeur… l'humain n'est plus au centre, c'est le rêve impossible du vivant de la marionnette qui est en jeu.

Un deuxième envol a lieu dans la seconde partie du spectacle : les rôles s'inversent, c'est Duda Paiva qui crée l'illusion de sa propre suspension. Comme poussé sous l'élan de la marionnette, il tourne au sol, saute, ne paraît plus toucher terre, comme si le point gravitaire se situait dans le ventre de la marionnette (où sa main de manipulateur se loge), et l'attirait irrémédiablement vers le ciel. Duda Paiva s'envole autant qu'il fait voler sa marionnette. L'attraction terrestre est détournée, le corps se libère de son attache au sol et accepte la suspension. Le corps gravitaire n'a plus de limites. Par ces deux envols, l'emploi de la marionnette interroge notre point de fragilité face au monde et soulèvent la façon dont nos gestes, quotidiens, chorégraphiques, sont d'une fragilité intense, dont la fugacité peut être anéantie immédiatement après leur existence.

L'*entre-corps* de la marionnette et du danseur dans *Angel* de Duda Paiva propose un duo chorégraphique transgresseur où le rôle de chacun est reconsidéré face à l'immensité féconde de la matière à recevoir. Précaire, ce geste offert en partage du marionnettiste appuie sur notre besoin de transgression pour compenser la fragilité de notre état d'être au monde, si peu solide. Par la rencontre, il s'agit pour l'interprète de mener avec la marionnette une réflexion sur ce corps en mouvement qui souligne un espace *entre*, marginal, à la frontière[1802], dépassant le code normatif pour s'affranchir de ses propres contraintes.

En sortant du castelet, c'est aussi le contournement de celui-ci qui s'opère, permettant aux arts de la marionnette de sortir de la dissimulation pour partir à la conquête de la scène, et de sa propre présence corporelle. Si la marionnette interroge et bouleverse la consistance du duo, la danse quant à elle est particulièrement à même de revisiter les codes de la marionnette, sortant du dialogue, de l'imitation, de la narration comme on peut le trouver dans certaines œuvres de Renaud Herbin comme *La Vie des formes* par exemple. Quand il danse avec sa marionnette, Duda Paiva ne se défait cependant jamais de l'animation et maintient alors l'illusion d'une double

[1802] BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle, VAN HAESEBROECK, Élise, *La marionnette, corps-frontière*, *op. cit.*

présence en scène. Si sa présence de marionnettiste peut être parfois mise de côté, celle de la marionnette est maintenue, en figure de proue résistante à un retour limitatif à sa matérialité.

B) La marionnette immatérielle, factrice de duo : si l'invisible répond

Quel duo se compose sur les scènes du *danser avec* dès lors que le corps identifié comme marionnettique, qui compose le geste avec le danseur, est insaisissable ? « Ce vide qui nous regarde »[1803] et qui fait marionnette, est ici pris au mot. Sans corps physique, la marionnette habite la scène par la projection vidéo ou par la musique pensées dans une perspective relationnelle entrant en interaction avec le danseur seul au plateau. Comment l'insaisissable peut-il répondre au visible ? Comment faire duo sans solliciter de propriétés tactiles ? Dissous dans l'espace, le corps marionnettique s'évapore dans l'impermanence insaisissable de l'image projetée, du son résonné. Pourtant, une transformation de l'interprète de chair en scène a bien lieu : l'aller-retour nécessaire au duo dansé demeure, la matière marionnettique se faisant ici non pas sculpture mais projection sonore ou visuelle. L'introduction des technologies et des dispositifs numériques sur scène fait bouger les certitudes du vivant, rappelant au corps dansant son impermanence, et redistribuant les jeux de pouvoir du plateau. Je m'intéresse donc ici aux événements produits lorsque le danseur va à la rencontre de dispositifs technologiques tels que la vidéoprojection ou la conception sonore composée en direct, et quels effets de manipulation émanent de ce duo reconsidéré. Touchant le visible et l'invisible, les enjeux propres à la marionnette sont là, par l'interaction du corps avec le partenaire immatériel.

Comment dès lors le geste dansé vient-il rencontrer les ondes sonores ou les mouvements d'images projetées à travers le corps du danseur et comment font-ils duo ? De quelle façon le danseur se transforme-t-il en nœud rassembleur de l'immatérialité de la danse, de l'insaisissable des images projetées et de l'invisible des sons ? Comment le danseur peut-il être animé par une marionnette immatérielle et inversement ? Et comment le danseur, pourtant présent en scène, est-il gagné progressivement par le dispositif, devenant lui aussi une matérialité vaporeuse aux frontières de l'insaisissable ?

[1803] IMPE, Anaëlle, « Ce vide qui nous regarde lorsque nous voyons une marionnette », in POSTEL, Julie et GARRÉ NICOARĂ, Marie (dir.), *Corps béants, corps morcelés. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, *op. cit.*,

Je me focalise ici sur deux œuvres essentielles[1804], reliées par les pratiques des artistes aux arts de la marionnette[1805]. D'abord *Axis Mundi*, créé par la compagnie Omproduck (Anne Buguet, plasticienne et scénographe, et Michel Ozeray, marionnettiste) qui définit ses créations comme « des spectacles transdisciplinaires, non textuels, où la marionnette contemporaine et les arts numériques occupent une place majeure » et propose un duo entre la Kinect développée par Microsoft dans les années 2010 (détectant le mouvement des joueurs de jeux vidéo sans la présence d'une manette) et un danseur qui dialoguent. Ensuite, *Hakanaï* d'Adrien M et Claire B (Adrien Mondot est jongleur et informaticien, Claire Bardainne est scénographe et plasticienne), une proposition graphique, musicale et chorégraphique durant laquelle la danseuse Akiko Kajihara évolue au centre d'un cube d'images projetées en mouvement animées par un « interprète numérique »[1806], régisseur-partenaire de la danseuse.

a) Révéler le processus, vers le mythe de l'homme ultra-connecté

Selon Philippe Quéau,

> Plonger dans le virtuel est une sorte de naissance. On sort du monde réel comme d'une matrice, et on fait irruption da s un monde un peu froid, clinique. Le corps s'insère dans le virtuel comme par effraction. On s'immerge, et dès lors les lois changent. Il faut du temps avant que le corps réel et le monde virtuel s'apprivoisent et s'épousent l'un l'autre. Car le virtuel n'est pas simplement une technique, c'est d'abord un *habitus* optique. Le virtuel implique une certaine vision des choses, une représentation du monde, qu'il faut habiter, aménager, coloniser, poétiser.[1807]

Axis Mundi compose un duo avec un danseur et une Kinect. Lors de son lancement en 2010, la Kinect révolutionne les jeux vidéo et les dispositifs interactifs en détectant les joueurs par leurs mouvements dans l'espace. Ceci dit, son ascension est de courte durée : la Kinect bascule assez vite du côté du *kitsch*, utilisée pour les mariages, les fêtes ou les soirées, devenue aujourd'hui un outil très grand public, beaucoup moins novateur que lors de sa sortie. Si au moment de la création d'*Axis Mundi* en 2012, la Kinect n'est pas encore sur la courbe de son déclin, la compagnie Omproduck avait néanmoins conservé dès le départ une certaine distance et une certaine ironie vis-à-vis du dispositif. Avec une démarche presque pédagogique teintée d'humour, Philippe Ménard débute *Axis Mundi* par une danse très simple et relativement démonstrative,

---

[1804] Ce travail a fait partiellement l'objet d'une publication : MAUBERT, Oriane « L'artiste démiurge au sein du dispositif numérique ? », in DE MORANT, Alix, FINTER, Helga, HOLLING, Eva, PLASSARD, Didier, SIEBERT, Bernhard et SIEGMUND, Gerald (dir.), *Narrativité et intermédialité sur la scène contemporaine*, coll. « Theaomai », éd. Peter Lang, Berlin, 2021, pp.115-128.

[1805] Adrien M et Claire B et Omproduck collaborent régulièrement aux chantiers de réflexions organisés par l'association nationale THEMAA (association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés).

[1806] ADRIEN M et CLAIRE B, *Hakanaï*, dossier de création, 2013 ; et entretien informel.

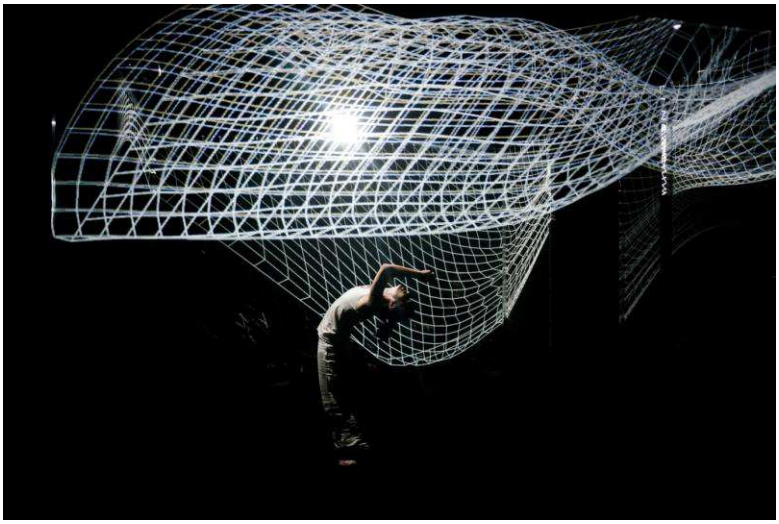
[1807] QUÉAU, Philippe, « Corps virtuels : croire ou voir », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Images virtuelles », n°9, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1996, p.13.

décomposant chaque geste pour montrer son effet immédiat sur la musique. Seul au centre d'un plateau blanc et vide, le danseur fait face au public et à la Kinect. À cour, visible du public, se trouvent une table de contrôle et deux techniciens, chargés de moduler la Kinect sans agir sur l'interaction avec le danseur. Geste après geste, son après son, les spectateurs découvrent le dispositif. La fin du spectacle revient sur cet instant ludique et humoristique, lorsque Philippe Ménard déclenche par le biais de mouvements de hanches aguicheurs des applaudissements enregistrés. Après plusieurs essais, la Kinect finit par s'éteindre, c'est la fin du *danser avec* : Philippe Ménard tente de reproduire cette interaction, faisant arrêter ou résonner les applaudissements de la salle au gré de ses mouvements. Dès le départ, la Kinect est présentée comme un partenaire avec lequel le danseur va faire duo, dans une logique d'interaction à chaque mouvement.

ill. n°78 : *Axis Mundi*, Omproduck, création 2012. © Cie Omproduck.

Pour *Hakanaï*, le processus est un peu différent, et l'environnement scénique plus chargé. Le public est installé autour d'un cube de tulle semi-transparent dont les murs constituent quatre écrans qui serviront de supports aux images des vidéoprojecteurs. La technique utilisée par Adrien M et Claire B s'appuie sur le *mapping* pour créer une graphie de l'espace. Dans son usage le plus répandu, le *mapping* est généralement utilisé lors de spectacles de sons et lumières sur les façades des bâtiments historiques par exemple (fête des Lumières à Lyon, animation de l'horloge de Prague, de la Tour Eiffel…). Il consiste en des projections lumineuses souvent gigantesques visant à troubler le spectateur dans sa perception des contours des corps ou des silhouettes des objets sur lesquels l'image vidéo est superposée. Les notions d'immobilité et de mouvement sont remises en cause, tout comme que la perception de profondeurs et de perspectives, qu'elles soient réelles ou fantasmées. Le *mapping* a la particularité de s'adapter aux surfaces sur lesquels il est

projeté par le biais d'un logiciel, à la différence du vidéoprojecteur qui conserve une image rectangulaire que l'on règle manuellement et souvent de manière assez sommaire avec peu de possibilités d'affinement. Adrien Mondot et Claire Bardainne sont dans un entre-deux : l'espace est organisé par un cube constitué de quatre côtés en tulle. Le tulle, de plus en plus fréquemment utilisé au théâtre pour les projections lumineuses a la particularité, par une certaine transparence mais aussi un relief plus ou moins léger dans ses fibres, de flouter les contours des objets ou silhouettes qui se placent derrière lui. Il crée en quelque sorte à la fois de la profondeur et une image incertaine, mystérieuse, presque picturale ou cinématographique par instants, dont les contours et la détermination physiques peuvent être remis en cause.



ill. n°79, *Hakanaï*, Adrien M et Claire B, création 2013. © Romain Étienne.

Pour *Hakanaï*, l'espace est donc pensé à travers et pour les projections, mais il est également sculpté par elles. En créant un lien quasi charnel visant à donner le sentiment au spectateur que la danseuse présente à l'intérieur du cube d'écrans vient actionner les projections lumineuses, cette double présence crée de l'interactivité par le biais du corps de la danseuse, la création d'une participation inventive du corps (le réel) et des projections (le virtuel) dans le geste commun du *danser avec*. Ces projections, souvent géométriques et abstraites, viennent alors souligner dans l'espace, prolonger et inscrire dans l'air la graphie du geste de la danseuse, comme un deuxième corps qui prolonge le corps vivant. Au début du spectacle, la danseuse entre par le public et fait lentement le tour du cube, délimitant ses contours (ceux de la scénographie, ceux de sa chorégraphie, et ceux des images projetées) avant de pénétrer à l'intérieur. Des lettres et des chiffres blancs évoluant dans des sens différents sont projetés sur les écrans. Une fois à l'intérieur, la danseuse commence à descendre vers le sol, la tête en avant. Lentement, les écritures suivent. Lorsqu'elle arrive en position accroupie, les signes projetés ont disparu. Le public comprend en quelques secondes que le dispositif numérique suit, ou donne la sensation de

suivre, les gestes d'Akiko Kajihara. À la différence d'*Axis Mundi* où deux techniciens sont présents sur scène, *Hakanaï* vise davantage l'illusion : si les musiciens *live* sont à l'un des coins du cube, l'« interprète numérique »[1808] comme l'appellent Adrien Mondot et Claire Bardainne est en régie : invisible du spectateur, son rôle est d'offrir au spectateur une illusion d'autonomie des projections et de synchronisation avec la danseuse, modulant les projections préenregistrées selon sa vitesse, dans le temps du direct de la représentation.

Dans un cas comme dans l'autre, les deux spectacles débutent par le temps de l'expérimentation. Presque comme dans des prologues, les danseurs ainsi que les spectateurs doivent comprendre et s'approprier les codes du dispositif scénique qui les entoure, revisitant leurs *habitus*. Chaque danseur vient décomposer les signes et les limites de ce nouvel espace. Les codes habituels de représentation sont déréglés par la présence, voire la prédominance de l'outil technologique avec lequel il faut faire corps pour donner naissance à l'acte poétique. Nous passons « de l'inertie au désordre »[1809] pour reprendre le mot de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey : de l'inertie du danseur, face public, au désordre que créent ces interactions vectrices de gestes dansés, vers l'apprivoisement de nouveaux codes qui déroutent les habitudes des spectateurs.

À la suite de ces deux prologues, c'est le fantasme de l'humain ultra connecté qui se déploie, depuis la toute-puissance sur les créations techniques jusqu'aux dérives inquiétantes de la science-fiction où le danseur, dans sa chorégraphie et dans son corps, se retrouve dominé par la machine. Seul unique sur le plateau, le danseur semble d'abord contrôler le dispositif, et l'utiliser comme support de sa chorégraphie.

Ce dispositif est invisible chez Omproduck, où la Kinect crée l'illusion d'adapter ses sonorités en fonction des gestes du danseur. Chez Adrien Mondot et Claire Bardainne, il est plus immersif en raison des projections qui entourent la danseuse et se répandent, comme par reflet, sur le public. En pénétrant littéralement dans les images pour *Hakanaï* et dans le son pour *Axis Mundi*, le corps du danseur se positionne comme centre de l'attraction scénique et narrative, face à l'outil numérique.

[1808] Entretien informel.

[1809] BIDEAU-REY, Étienne et VIENNE, Gisèle, *Corps/Objet, sur le rapport du corps au corps artificiel*, éd. Centre National de la Danse, Grenoble, 2001, p.3.

Brunella Eruli, dans la revue *Puck*, rappelait déjà que :

> [les] rapports entre réalité et apparence, entre réalité et spectacle sortent du domaine théâtral pour devenir la métaphore de notre société. Ne parle-t-on pas de société du spectacle, de société des simulacres, de société des miroirs ?[1810]

Axis Mundi répond à cette injonction d'une société de spectacle, oscillant entre démonstration du dispositif et exposition de soi, et prenant presque à témoin le public, complice du processus. Par instants, il s'agit en effet de montrer la prouesse technique tout en ironisant, par cette démonstration, sur notre ultra-connectivité devenue obsédante, permanente, dévorante dans notre quotidien, et qui conduit à l'épuisement des corps et des esprits : en l'occurrence, ici, à celui du corps du danseur.

b) Vers la création d'un espace mental

Ce processus d'immersion dans le son ou au milieu de l'image propose une nouvelle perception de l'espace par le *danser avec* la nouvelle technologie. L'autre corps se fait espace pour le corps de chair, lieu de projections de soi, surface réfléchissante. « Jusqu'alors, nous restions postés devant les images, maintenant nous entrons dans les images. Jadis, dans le monde, on nous donnait à voir des images. Désormais ce sont les images qui deviennent des mondes »[1811], écrit Philippe Quéau. Pour chaque nouvelle création, la compagnie Adrien M et Claire B reconsidère entièrement le dispositif numérique[1812] afin de créer une scène, matérialisation de l'espace mental du danseur au service d'une nouvelle narration. Éphémère, artisanal, le dispositif de projections de *Hakanaï* recherche en permanence le mouvement.

En plongeant les spectateurs dans le noir, en focalisant leur attention sur les projections lumineuses, en révélant par instant le corps de la danseuse, et en troublant la perception des limites de la scène, il s'agit pour Adrien Mondot et Claire Bardainne de tendre vers un au-delà de l'espace strictement défini de la salle. Extrayant le public de l'espace et du temps de la représentation, dilatant sa pensée autant que sa vue, leurs chorégraphies numériques l'entraînent vers un onirisme scénique immatériel, dont les formes abstraites stimulent la capacité imaginative et la créativité narratrice présentes en chaque spectateur, pour projeter son espace mental sur le plateau : le corps des danseurs et les effets technologies deviennent des écrans de projection pour les pensées et les fantasmes du public.

[1810] ERULI, Brunella, « Le silence des sirènes », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Images virtuelles », n°9, *op. cit.*, p.10.
[1811] QUÉAU, Philippe, « Corps virtuels : croire ou voir », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Images virtuelles », n°9, *op. cit.*, p.13.
[1812] Entretien informel.

Chez Adrien M et Claire B comme chez Omproduck, les techniques numériques sont simples et efficaces : les projections de *Hakanaï* ouvrent le champ des possibles à un geste onirique graphique qui raconte, se raconte, et rencontre les corps (de la danseuse comme du public). *Axis Mundi*, passé la démonstration technique et la découverte de chaque sonorité, est une partition, un phrasé autant gestuel que sonore qui s'offre à nous, décrivant la rencontre, à la fois charnelle et invisible, du dispositif avec le danseur.

Ces espaces ouverts, toujours en mouvement dans une absence de fixation des éléments narratifs et chorégraphiques, permettent au spectateur de projeter son intimité propre. Les créations d'Omproduck et de la Compagnie Adrien M et Claire B mêlent différents niveaux de sens et de perceptions, créant dans l'esprit du spectateur des visions métaphoriques infinies. Les corps des danseurs ne sont plus là où ils sont, mais ils semblent se situer à l'endroit où ils agissent, là où le regard du spectateur se positionne, et où son intime trouve un écho. Dans *Hakanaï* par exemple la danseuse, entourée de projections de lettres et de symboles qui donnent l'impression d'avancer à toute vitesse, effectue une marche-sur-place (proche de celle initiée par Étienne Decroux), au ralenti et en sens inverse des projections, semblant lutter contre cet assaut de lettres et de chiffres projetés. En réalité rien ne bouge : les signes ne sont que des projections, et la danseuse reste sur place. Néanmoins, le spectateur peut voir une lutte dans une tempête abstraite, une femme aux prises avec ses pensées contradictoires, comme avec les mots qui entourent son être social. La projection numérique crée ainsi une boîte d'images, délimitant un espace d'illusion. En son centre, se trouve la danseuse, corps charnel unique et seul point préhensible pour le spectateur au milieu du jeu d'illusionniste créé par les images qui modifient les espaces, les contours, les consistances, rendant instable et incertaine la vision toute entière.

Ce qui crée cette vision est le processus immersif qui finit par englober aussi le spectateur. Comme l'indiquent Adrien Mondot et Claire Bardainne, le mot « *Hakanaï* » s'écrit en japonais en conjuguant deux éléments : celui qui désigne l'homme et celui qui désigne le songe. Il définit ce qui est impermanent et ne dure pas. Ce qui est fragile, évanescent, transitoire[1813]. Une matière insaisissable.

c) De la manipulation à la fusion : le corps comme point critique du dispositif

Le danseur, en tant qu'élément du dispositif scénique qui constitue le spectacle, devient lui aussi en un sens transformable. En prise directe *avec* la technologie, il voit son corps transpercé

[1813] ADRIEN M et CLAIRE B, *Hakanaï*, dossier de création, *op. cit.*

de tous côtés par les constructions numériques. Le corps devient une matière évolutive dans ce duo étonnant, en incessante transformation au même titre que les projections ou les effets sonores réalisés en direct. Dévitalisant certains angles et certaines articulations, les danseurs de *Hakanaï* et d'*Axis Mundi* utilisent leurs corps par instants comme un matériau. Si Omproduck revendique clairement sa filiation avec les arts de la marionnette tandis que celle-ci est plus diffuse dans le travail d'Adrien Mondot et Claire Bardainne, le corps chez ces deux compagnies est lui aussi un outil technique de la représentation. Les mouvements effectués, fondés sur une exhibition de l'articulation et des rouages du corps, créent des pliures forcées et des arrêts brutaux. Il en résulte un effet pantin, assez proche de la marionnettisation du corps telle que nous avons eu l'occasion de l'aborder par le *danser comme*. Le corps devient ici un rouage au même titre que la projection pour composer ce dialogue dansé du duo en chair et immatérialité que constitue le spectacle.

En effet, les deux spectacles sont construits selon le dialogue qu'initie le duo, dans un lien d'interdépendance entre le danseur et la technologie. Dans *Axis Mundi*, le son ne se déclenche que lorsque les mouvements du danseur s'effectuent à un endroit précis de la scène. La musique qui accompagne la danse est donc créée par la chorégraphie. Mais la relation est également inverse : la chorégraphie est elle-même contrainte par la musique et les endroits de réactivité programmés pour la Kinect.

Pour *Hakanaï*, le processus est assez similaire, avec ceci de différent que les projections sont animées en temps réel par l'« interprète numérique ». Lorsque la main de la danseuse semble soulever le voile des projections, l'écran demeure en réalité immobile : seules les projections, comme le dessous d'un rideau, se soulèvent. Tout semble affaire ici de synchronisme entre le corps de chair et les projections générées par le technicien.

La part laissée à l'improvisation de la danseuse apparaît alors comme moindre dans ce spectacle, dans la mesure où Akiko Kajihara n'entre pas en libre relation avec la machine : c'est en lien avec le régisseur qu'elle compose sa danse. Adrien Mondot et Claire Bardainne considèrent d'ailleurs que l'« interprète numérique » suit lui-même « une partition numérique », soulevant l'idée d'une prédétermination des projections et des mouvements. Les dispositifs automatisés sont ainsi combinés avec l'action humaine pour créer l'interaction avec Akiko Kajihara, une cohabitation entre corps et images projetées. Cette extrême synchronisation dissout les frontières entre réel et virtuel, ne formant plus qu'un seul et même corps : le geste et l'image se contaminent.

Cette interdépendance technologique dans un espace sensible et réceptif devient l'endroit d'une dramaturgie de l'interactivité. Des liens se nouent, troublant les relations fantasmatiques qui

unissent l'homme et la machine. La danse de Philippe Ménard pour *Axis Mundi* passe de la démonstration factuelle du dispositif à la soumission de l'individu et de sa libre gestuelle par la sonorité, pour aboutir finalement à une chorégraphie commune teintée de ludisme.

Dans *Hakanaï*, l'immersion semble plus poétique. Prenons pour exemple le début du spectacle, où les projections suivent les doigts écartés de la danseuse, créant des tiges blanches verticales régulièrement alignées tout autour du cube, comme des prolongements numériques de ses mains. Ces tiges apparaissent et disparaissent, comme calquées sur les mouvements de la danseuse, suivant un bruit sourd et régulier semblable à un battement de cœur. L'intégration de la danseuse au dispositif se fait métaphoriquement jusque dans sa chair, sonorités et images projetées figurant comme l'expression géante des manifestations physiques de son corps. Son être biologique devient l'élément constitutif et fondateur de ce dialogue entre corps et projections, de cette rencontre chorégraphique entre chair et images virtuelles. Le spectateur est troublé par cette fusion mettant à l'épreuve sa perception où viennent se confondre réel (projections et corps) et imaginaire (illusion de fusion entre corps et images).

Dans ces spectacles, un duo gestuel dichotomique est créé entre la présence du corps de chair et le dispositif numérique, constitué de projections insaisissables dans *Hakanaï*, ou de sonorités non définissables par la vue dans *Axis Mundi*. Par ces rencontres corps/technologie, l'image de l'artiste est amplifiée, presque augmentée, interrogeant en miroir l'intériorité du spectateur. La barrière entre réel et illusion tombe : le sujet n'est plus saisissable sur la scène, mais plutôt dans les consciences du public. Pour reprendre l'analyse proposée par Brunella Eruli[1814], l'image de l'artiste, amplifiée, augmentée par l'usage des technologies nouvelles en scène, sert de miroir au spectateur, interrogeant son intériorité propre.

En effet, le corps du danseur devient le lien qui achemine l'intériorité du spectateur jusqu'à la création numérique, plaçant en définitive le spectateur au centre du dispositif scénique et narratif. L'être humain – à travers les projections chez Adrien M et Claire B, et par le biais de la manipulation du son chez Omproduck – ne se dissout pas dans le dispositif numérique, mais il sert de miroir révélateur au spectateur : combat avec les éléments, émotions internes, trouvent leur consistance dans la collision entre le geste chorégraphique et le dispositif technologique. Le public est alors invité à se composer une narration interne, née de cette rencontre entre matériel (le corps) et immatériel (son ou images), s'impactant l'un l'autre. La barrière entre réel

[1814] ERULI, Brunella, « Le silence des sirènes », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Images virtuelles », n°9, *op. cit.*

véritablement vécu et illusion de vie tombe ici : le sujet n'est plus saisissable sur la scène, mais plutôt dans les consciences du public, « tout étant à la fois matière illusoire et image réelle »[1815].

En conséquence, ces usages des technologies numériques provoquent finalement un télescopage du réel et du virtuel où le corps du danseur devient un point critique. De cette rencontre du *danser avec*, entre le corps et le dispositif (images projetées ou sonorités) émerge une continuité troublante entre le temps et l'espace.

Pour le spectateur, le corps du danseur est avant tout son ancrage au monde et à l'existant, par opposition au dispositif. En effet, il structure les espaces des deux spectacles autant qu'il raccroche sans cesse le regard du spectateur et ses fantasmes à une forme de réalité qui lui serait proche. Néanmoins, c'est aussi par le corps que les techniques utilisées par Omproduck et la compagnie Adrien M et Claire B proposent une forme de réalité chimérique, positionnant le corps à la fois en représentant du réel et en passeur, corps-frontière[1816] reliant le réel et l'onirisme du numérique. La vue du corps, de sa chair, perpétue dans l'esprit du spectateur son sentiment d'être au monde face à cette illusion des sens.

Le corps dans *Hakanaï* appuie le sens des images géométriques projetées. Sa présence permet au spectateur de nommer ce qu'il voit ou croit voir : une chambre, une prison, un paysage, la neige,… une géographie de creux, de vagues et de vides s'anime autour de lui, pour produire ces « paysages intérieurs » selon l'expression de Philippe Genty[1817]. Le corps devient par instant le lieu d'une altérité radicale qui combat, toujours en équilibre sur ses appuis, les projections parfois hostiles qui le traversent. Par ailleurs, il devient un élément transformable, dans son rapport à la vidéo : les projections viennent atteindre et parsemer ce corps de toutes parts.

Dans *Axis Mundi*, alors même que le plateau est vide, le corps fusionne aussi *avec* le dispositif : le geste dansé déplace la perception du spectateur qui se met à consteller l'espace des sons qu'il vient d'entendre. Se créent des attentes lors des déplacements du danseur, plus qu'une attention à la danse produite, entre découvertes et retrouvailles des sons utilisée, et leurs variations selon le geste : haut, bas, rapide, lent, avec la main écartée ou le poing fermé,…

En tant que partenaire invisible du duo dansé, l'espace empli de projections pour *Hakanaï* ou de sons pour *Axis Mundi* vient donc télescoper la consistance du corps qui se module et se transforme. Sons et projections révèlent le geste dans l'espace en le marquant au-delà du corps :

[1815] ERULI, Brunella, « Le silence des sirènes », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Images virtuelles », n°9, *op. cit.*, p.11.
[1816] BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle, VAN HAESEBROECK, Élise, *La marionnette, corps-frontière*, *op. cit.*
[1817] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, éd. Actes Sud, Arles, 2013, 301p.

le principe de kinesphère tel qu'il est développé par Rudolf von Laban[1818] semble alors trouver, dans ce rapport entre l'espace des projections et des sons et le corps dansant, une manifestation graphique et visuelle. Comme le rappelle Julie Perrin :

> Laban (1879-1958) est […] le chorégraphe […] qui a le plus clairement et largement exposé une conception cohérente de la spatialité corporelle. […] C'était d'emblée renverser le point de vue classique sur l'espace de la danse, en faisant du corps même le référent principal à l'organisation des espaces. Un point de vue extérieur ne vient plus organiser le geste. […] Laban insiste sur la motivation intérieure du geste et propose de réfléchir en termes de « perspective corporelle ». Cela conduit à dégager l'idée de kinesphère – cette sphère formée par tous les mouvements potentiels d'un danseur, sans transfert du corps. Délaissant tout souci d'orientation, Laban insiste davantage sur la direction du mouvement et opère un découpage analytique de l'espace en trois dimensions (verticale, horizontale et latérale), et six directions fondamentales (haut, bas, gauche, droite, avant, arrière). Cette décomposition de l'espace en vingt-six directions élémentaires donne lieu à la figure géométrique de l'icosaèdre.[1819]

Le geste dans *Hakanaï* et *Axis Mundi* trouve son prolongement kinesphérique dans la projection lumineuse qui déconstruit le tulle dans le premier, et le son qui densifie l'espace vide dans le son. Le trajet intérieur du geste dansé est alors matérialisé dans l'espace, saisi au-delà de la seconde où il est effectué, traçant la kinesphère imaginaire du danseur. De plus, dans *Hanakaï* en particulier, le geste imprime la graphie de son mouvement dans l'air par le mouvement visuellement saisissable des formes géométriques projetées, formes géométriques qui, elles-mêmes, pourraient venir ici matérialiser numériquement les schémas directionnels présents dans la kinesphère exposée par Laban. Dans *Axis Mundi*, le processus est similaire lorsque, au milieu de spectacle, le danseur s'accroupie et des lignes lumineuses apparaissent au sol, marquant ses trajets rectilignes de danse.

L'espace devient alors mobile, ayant la possibilité d'être réduit ou agrandi selon la projection et l'impulsion du geste issu de la kinesphère du danseur. À travers cette kinesphère ainsi matérialisée, les sens proprioceptifs et kinesthésiques du danseur sont tracés, visuellement saisissables dans l'espace. L'espace défini à l'origine par la salle et le cube de tulle est ici reconsidéré, troublé dans ses contours, entre émotion et géométrie des déplacements. Les carrés deviennent des avalanches de colère, les traits des lignes d'une page au geste apaisé.

Ces deux dispositifs proposent une matérialité construite-déconstruite du corps dansant avec lequel ils évoluent. Le spectateur voit les lumières, entend les sons, voit le danseur ou la danseuse au centre, et aussitôt bascule du côté de cette double vision que proposait Steve Tillis : ce qui fait marionnette ici, c'est que nous sentons à la fois la présence de *quelque chose* dans la

[1818] LABAN (von), Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, trad. angl. Jacqueline Challet-Haas et Marion Hansen, coll. « L'art de la danse », éd. Actes Sud, Arles, (1950) 1994, 275p.
[1819] GLON, Marie et PERRIN, Julie (dir.), *Repères. Cahier de danse*, « Espaces de danse », n°18, éd. Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, novembre 2006, p.5.

lumière ou le son qui répond au corps du danseur au centre et qui danse avec (la lumière se module, le son évolue), et aussi parce que nous sentons son manipulateur derrière puisque celui qui règle la Kinect d'*Axis Mundi* visible à cour, ou « l'interprète numérique »[1820] selon l'expression de Claire Bardainne, module la fréquence de diffusion des images pour se synchroniser avec les gestes de la danseuse au centre de la scène. Si le corps est seul, il est entouré dans les deux cas de présences plus ou moins identifiables, comme l'est la marionnette, nécessaires au *danser avec*.

L'illusion d'interaction totale se fêle doucement par la conscience de tous ces éléments dans l'esprit du spectateur, et la frontière entre monde physique, monde projeté et imaginaire de manipulation s'évapore. Comme le souligne Didier Plassard :

> L'art ancien des marionnettes, dans ce contexte de diffraction généralisée des signes de l'humain comme, plus généralement, du vivant, se charge d'une puissance renouvelée puisqu'il s'élabore justement aux points de rencontre du biologique et du mécanique, de l'animé et de l'inanimé, de l'humain et du non-humain.[1821]

S'il y a des moments d'illusions, surtout dans *Hakanai*, la « dissemblance fondatrice »[1822] du geste marionnettique n'est jamais loin, tenant à distance raisonnable le spectateur, comme le soulignent certains passages comiques de *Axis Mundi* présentant le dispositif au début de la pièce, dans un commentaire gestuel du danseur par lui-même, se marionnettisant.

[1820] Entretien informel.
[1821] PLASSARD, Didier, Les scènes de l'intranquillité », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Humain Non Humain », n°20, *op. cit.*, p.13.
[1822] *Idem*.

II. Greffer à soi, greffer en soi

Le *danser avec* la marionnette, dans la perspective du duo, implique nécessairement des processus gestuels et corporels dans lesquels marionnette et danseur sont intimement liés. Ce lien comble à l'évidence des besoins propres à l'animation, mais il permet aussi d'explorer les devenirs possibles du corps, au-delà de son statut reconnaissable de chair, vers une stratification de sa présence en scène, où le geste dansé et la facture de la marionnette *ré-activent* sa présence, par des ambiguïtés de textures, d'action, de compréhension biologique.

D'inspiration directement kantorienne, mais aussi plus anciennement de Mary Wigman par le masque ou Oda Schottmüller et ses expériences de masques inversés, ces processus gestuels conçoivent les corporéités (de chair ou de matière) comme des traces, où vivant et absent s'entremêlent et jettent un trouble sur l'incarnation par le dédoublement, voire la disparition du corps dansant par le geste, tout en maintenant le cap du duo.

ill. n°80 : *La Classe Morte*, Tadeusz Kantor, création 1975. Capture d'écran.

ill. n°81 : *Danse de la sorcière*, Mary Wigman, création 1929. © Inconnu.

ill. n°82 : *Seltsame Stunde*, Oda Schottmüller, création 1931-1932. © Gyula Pap, archives de la danse, Cologne.

Je parlerai ici de greffe marionnettique, tant ces processus de manipulation à vue sont intrusifs pour le corps dansant et visent à en modifier radicalement les contours pour quiconque les regarde. Le duo dansant mêle alors étroitement ces corporéités diverses : *danser avec* ne s'appuie plus sur un langage codé reconnaissable et propre aux danses de couple ou à des explorations techniques connues du grand public, mais devient une cartographie du sensible par un corps à corps étroit entre chair et matière. Dès la rencontre, dès l'inerte, le duo danse. L'acte de danser est alors ce qui me meut chez l'autre, ce que j'y reconnais de moi, ce que j'y trouve de différent.

Je privilégie le terme de greffe à celui de prothèse, dans la mesure où la prothèse est conçue dans l'objectif de remplacer un élément définitivement absent du corps et entend alors se substituer aussi fidèlement que possible à la fonction défaillante. La greffe quant à elle consiste en une opération

> pour pallier une perte de substance ou remplacer un organe défaillant, à prélever des cellules, un tissu ou un organe sur un organisme appelé donneur pour les introduire chez un receveur.
>
> En fonction du lien entre donneur et receveur, on distingue plusieurs types de greffe : autogreffe (greffe effectuée chez le même individu), homogreffe ou allogreffe (greffe entre individus de même espèce, p.ex. d'homme à homme), hétérogreffe ou xénogreffe (greffe entre sujets d'espèces différentes). Les greffes entre jumeaux homozygotes ou entre animaux de même race sont appelées isologues ou isogéniques. Toutes les greffes, à l'exception des autogreffes et des greffes isologues, sont exposées à une réaction de rejet d'origine immune.
>
> Le mot greffe est parfois aussi utilisé pour désigner le produit prélevé, plus souvent appelé greffon.[1823]

À la différence de la prothèse, la greffe ne se retire pas. Elle s'imbrique dans le corps, y trouve sa place. Sans elle, le corps est de nouveau incomplet. Or, les témoignages de marionnettistes se sentant "incomplets"[1824] sans leur marionnette au plateau ne sont pas rares. Sur la scène du *danser avec*, le corps dansant est donc une corporéité hybride qui aurait accueilli ce qui l'entoure directement sur elle, en elle. Le langage que constitue la danse naît donc de la chair mélangée à la matière.

Dans la perspective du duo et de la greffe marionnettique, la marionnette se donne donc au danseur autant qu'il se donne à elle pour composer le geste, réinventant les corps dans leurs limites, textures, poids, densités,… Je constate que ces pratiques se tournent vers des factures plus artisanales, où la construction de la marionnette est étroitement pensée en relation avec le corps du marionnettiste-manipulateur. Comme un besoin de renouer avec le toucher. La dissociation entre la forme du corps et la figure marionnettique se dissout, et produit des corporéités aux densités troublantes, où le corps oscille en permanence entre vivant et non

---

[1823] DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE DE MÉDECINE, site officiel, [en ligne]. In *Site Dictionnaire Académie Médecine*, France, [consulté le 24 janvier 2018]. Disponible sur : http://dictionnaire.academie-medecine.fr/?q=greffe.

[1824] Je pense à mes échanges informels avec la marionnettiste Alexandra Vuillet par exemple, au CND de Pantin, 31 octobre 2018.

vivant, matière et chair, geste et immobilité. La présence séparée du danseur et de la marionnette n'est plus si évidente. Plus encore : le corps vivant peut disparaître partiellement au profit de la marionnette qui en prend la place et le surpasse.

La greffe met *à danser* la marionnette dès lors qu'elle est animée du dedans : rejoignant les considérations développées pour le *danser dans*, le geste part de l'intérieur (main, épaule, genou,… logés dans la marionnette) et transforme la structure extérieure. Cela dit, si le *danser dans* se concentrait en partie sur des matières non-anthropomorphes, celles du *danser avec* le sont toutes : les corps greffés sont des marionnettes anthropomorphes ou des fragments de marionnettes à faire danser. Cette danse va cependant plus loin que la simple logique d'imitation d'un corps dansant : dans la perspective du *danser avec* et du duo, nous verrons comment ces greffes anthropomorphes de marionnettes annexées au corps humain mettent aussi ce corps *à danser*, *ré-activant* sa corporéité, pour devenir factrices de propositions de gestes, différemment que d'un partenaire de chair.

Dès lors, quelles sont ces danses hybrides, composées par des corps à la croisée de la chair et de la matière, floutant les limites corporelles tout en épanouissant le duo ? Comment considérer la partie du corps qu'on ne voit pas, logée dans la marionnette ? Est-ce que *ça danse avec* dedans ? Probablement que oui : si cette donnée est technique, elle contient surtout l'âme-même du geste dansé de la marionnette, l'endroit de jonction avec le danseur-marionnettiste. Que se passe-t-il pour ce dernier qui morcèle son corps, l'offre en partage à la marionnette ? Et comment le corps peut-il se consteller de présences multiples dès lors qu'il se voit chargé de plusieurs greffes marionnettiques ? Qu'advient-il du corps ? Corps complet, corps incomplet, la greffe apporte avec elle une illusion de corps entiers, abîmés, ou ravagés.

Être deux, trois, quatre et n'avoir qu'un corps en scène sera la première exploration que j'entends proposer. Quelles sont ces puissances qui peuplent les articulations du corps, qui le dédoublent autant qu'elles le dissimulent ? Je m'appuierai principalement sur le travail de la compagnie Mossoux-Bonté, en particulier sur *Twin Houses*[1825] créé en 1993. La perspective de la greffe amène ensuite nécessairement des pratiques démultipliant le corps de l'interprète par des moulages, des prothèses de soi-même comme autant de reflets de miroirs déformant qui envahissent le corps. À cet endroit, la pratique eurythmique de la marionnette par Ilka Schönbein s'impose d'elle-même,

[1825] MOSSOUX-BONTÉ (cie), *Twin Houses*, concept et chorégraphie Nicole Mossoux, mise en scène Patrick Bonté et Nicole Mossoux, interprétation Nicole Mossoux, musique Christian Genet, scénographie Johan Daenen, costumes Colette Huchard et Anna Tourn et Patricia Eggerickx, mannequins Jean-Pierre Finotto assisté de Fabrice Siciliano, lumières et régie son Patrick Bonté, créé au Festival Marionnettes/Dommelhopf, Neerpelt, Belgique, 12 novembre 1993.

notamment à travers l'étude de *La Vieille et la Bête*[1826]. J'ai fait le choix de me focaliser sur ces deux artistes car chacune à sa façon marque un tournant dans les techniques de marionnettes portées et inventent un état d'être en scène par le geste dansé. Toutes deux ont été et sont encore des sources d'inspirations pour les générations suivantes de marionnettistes.

Si tu vas jusqu'aux racines, c'est l'âme qui danse, et après elle choisit son corps : une marionnette, ou la musique, ou le mot, ou le texte, ou le corps […].[1827]

[1826] SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *La Vieille et La Bête, à mon Père*, conception et interprétation Ilka Schönbein, avec Alexandra Lupidi, musique Alexandra Lupidi, régie Simone Decloedt, lumières Sébastien Choriol et Anja Schimanski, assistants à la mise en scène Britta Arste, Romuald Collinet et Nathalie Pagnac, créé au Théâtre Vidy-Lausanne, 26 octobre 2009.
[1827] Entretien Ilka Schönbein et Oriane Maubert, 22 septembre 2017. Annexe, p.47.

A) Être deux, être trois, être quatre,… et n'avoir qu'un corps

Ce n'est pas soi qui est mis à jour. On est devenu figure, vêtement hanté, double d'une autre figure qui sait, elle, ce qu'elle fait. On est juste une conscience, un peu en retrait, tapie dans les brumes de la fiction.[1828]

Danser avec permet d'ouvrir les pratiques dansées du duo vers le dédoublement. Si un seul marionnettiste-danseur est présent au plateau, il peut animer plusieurs figures sur son corps, à différents endroits : épaule, main, genoux, pied,… souvent des terminaisons ou des articulations qui constituent des endroits stratégiques d'impulsion du geste et d'émergence de la présence à animer. Du duo, nous pouvons passer au duo-duel, aux relations conflictuelles qui viennent peupler le corps dansant.

La compagnie Mossoux-Bonté, créée en 1985 par les artistes belges Nicole Mossoux et Patrick Bonté, a proposé plusieurs spectacles devenus aujourd'hui des classiques du genre avec cette multiplicité de présences sur un seul interprète comme principe initial, dont *Twin houses* est sans doute l'exemple le plus emblématique.

Twin houses ouvre avec radicalité la voie vers l'affinage d'un geste dansé exprimé conjointement par une danseuse et une constellation de présences greffées à elle. Si d'autres tentatives l'ont précédées, il me semble que l'année 1993, avec cette création, marque un virage décisif du *danser avec*, comme ont pu l'être *Showroomdummies* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey pour le *danser comme* en 2001, ou *May B* de Maguy Marin pour le *danser dans* en 1981.

Élève à l'école Mudra de Maurice Béjart comme Michèle Anne de Mey ou Maguy Marin, complice d'Agnès Limbos[1829], Nicole Mossoux travaille son geste dansé à partir de va-et-vient entre décentrement et recentrement, offrant son corps au *danser avec* : décentrement de sa personne (elle n'est pas nécessairement l'objet de tous regards, sa présence est floutée par des marionnettes qui lui ressemblent), et recentrement énergétique, charge intime et intense pour engager tout le corps vers l'animation de figures autour d'elle.

[1828] MOSSOUX, Nicole, « De la scène et de ses fantômes », dossier « Marionnette et danse : vers un troisième langage » (coord. Oriane Maubert), CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, journal de la marionnette*, n°51, *op. cit.*, p.19.

[1829] Entretien informel Nicole Mossoux et Oriane Maubert, 30 avril 2017. Nicole Mossoux a notamment accompagné la création *Conversation avec un jeune homme* d'Agnès Limbos, abordée pour le *Danser comme*.

Twin houses est un solo de Nicole Mossoux avec cinq marionnettes, une danse du multiple dans l'obscurité et la confusion des ressemblances : un « corps à corps où l'on ne sait plus, de l'acteur ou du mannequin, qui manipule qui, qui détient le pouvoir sur l'autre »[1830]. Envisagée comme un double de la marionnettiste, la marionnette, par le processus de greffe qui l'anime, met en évidence nos fantasmes et nos troubles les plus obscurs, nos incohérences par rapport au monde dans lequel nous vivons.

Comment dans le duo du *danser avec*, la danseuse est-elle dépossédée de son propre corps, étrangéisée à elle-même, comme cachée au fond d'elle-même tout en restant *là* dans *Twin houses* ? J'étudierai tout d'abord ces gémellités angoissantes qui peuplent et chargent les épaules de Nicole Mossoux ; pour ensuite envisager la façon dont la marionnettiste est figurée par la danse ; pour enfin voir comment le corps vivant s'évacue sous la marionnette.

ill. n°83 : *Twin houses*, Mossoux-Bonté, création 1994. © Cie Mossoux-Bonté.

*

Seule en scène, Nicole Mossoux tient deux marionnettes à taille humaine, chacune attachée à son épaule. Peau, cheveux, vêtements,… elles se ressemblent toutes les trois. Les deux marionnettes sont plus grandes qu'elle et la surplombent, parfois la cachent. Celle sur son épaule droite fait avancer le groupe vers cour par des ronds de bras vers l'avant. Toutes trois marchent et regardent dans la diagonale. Celle de gauche se soulève, fait face à celle de droite, et tout le groupe tourne sur lui-même pour monter sur une estrade.

[1830] MOSSOUX-BONTÉ (cie), site officiel, présentation de *Twin houses*, [en ligne]. In *Site Mossoux Bonté*, Belgique, [consulté le 23 novembre 2013]. Disponible sur : https://www.mossoux-bonte.be/fr/productions/895_twin-houses#view.

Nicole Mossoux soulève la marionnette de gauche à bout de bras : elle dépasse les deux autres d'un demi-corps, et se penche pour les regarder. La marionnette de droite a le poing sur la hanche de la marionnettiste, puis elle tend sa main doigts écartés en direction de la marionnette de gauche et, ondulant des doigts à plusieurs reprises dans sa direction comme pour l'envoûter, elle la fait reculer et plaque sa main sur le visage de sa rivale. Nicole Mossoux a disparu de notre vue, cachée par les deux marionnettes devant et au-dessus d'elle. La marionnette à droite caresse le visage de l'autre marionnette, laquelle redescend lentement de sa lévitation aux côtés de Nicole Mossoux.

Une fois les trois figures sur le même plan, la marionnette de droite agrippe violemment le visage de celle de gauche qui se débat : la première parvient à pousser la seconde qui se retrouve tête en bas, devant les pieds de Nicole Mossoux dont le visage, terrifié, réapparaît. Ainsi, deux figures debout (Nicole Mossoux et la marionnette sur son épaule droite), et une troisième la tête en bas regardent le public.

La marionnette de droite pousse la tête de Nicole Mossoux en arrière et saisit la deuxième marionnette pour la redresser : c'est elle désormais qui se met à animer les corps, alors qu'un flou demeurait jusqu'ici.

D'un large mouvement de bras, la main gauche de Nicole Mossoux sort de sous la marionnette et la hisse sur son épaule comme un corps mort : le spectateur a l'impression que c'est la marionnette de droite qui effectue ce mouvement, comme si la main gauche de Nicole Mossoux était la sienne, et le buste de la marionnettiste le prolongement par élargissement du sien. Par jeu de regards, le duo avec Nicole Mossoux apparaît, comme si celle-ci devait suivre la marionnette et porter le corps inanimé.

Soulevant très haut le talon, jambe tendue, la marionnette de droite fait pivoter tout le groupe et descend à grands pas de l'estrade. Nerveuse, elle se met à agiter le bras droit en cercles devant elle et à courir à petits pas pressés dans l'espace : Nicole Mossoux paraît suivre, toujours un peu en retard, la deuxième marionnette inanimée sur l'épaule.

Désignant une surface plane au sol dans l'obscurité, avec le plat de sa main glissant dans les airs, la marionnette de droite soulève le corps et, avec Nicole Mossoux, l'allonge au sol comme dans un cercueil.

Sur le même corps, les deux têtes sont désormais bien visibles, l'une marionnette, l'autre humaine. Elles croisent les mains sur le buste et saluent deux fois de la tête en direction du corps allongé. Puis elles prennent une grande respiration commune – la tête de marionnette effectuant

le même geste d'inspire que Nicole Mossoux et chacune se caresse le visage avant de plier les genoux pour descendre vers le corps étendu. Des mains ou du buste, on ne sait plus très bien à qui ils appartiennent, les deux corps ne formant qu'un tout en étant dissocié.

*

a) Les démons intérieurs, ces « gémellités angoissantes »[1831] qui peuplent les articulations du corps

« Veuves bicéphales »[1832], « corps siamois phagocytaires »[1833], *Twin houses* a pour thème l'illusion de la gémellité, l'invasion destructrice de conflits intérieurs, de personnalités multiples, dans la violence des rapports entre le sujet et le dominant. Le duo dansant s'éloigne à grands pas de toute tentative d'identifier clairement deux corps réalistes au plateau, pour plonger des deux mains (des deux têtes) dans le processus de la greffe. En effet, les marionnettes, à grands traits similaires à Nicole Mossoux, sont chaussées sur ses épaules, animées par une main à l'intérieur et composent ainsi un corps siamois, une *hydre* monstrueuse dont les têtes coupées repousseraient encore et encore.

Un travail de dissociation de l'épaule de l'interprète relativement au reste de son corps est donc nécessaire pour engager le geste de la marionnette surplombante, et maintenir l'immobilité de la marionnettiste à côté : le siamois aux têtes multiples se divise en différents centres énergétiques, en polarités contradictoires qui s'opposent, dont certaines s'écrasent sous le poids des autres.

De la sensation initiale apportée par la matière marionnettique au contact du corps (texture, poids, chaleur,…), Nicole Mossoux va jusqu'à en faire un corps anthropomorphe, mélange de sa sensation et de ses propres traits pour devenir comme son jumeau en négatif, en marionnette : une présence vide qui se remplit là où son corps à elle disparaît entre l'obscurité régnante de la scène et l'encombrement matériel que les marionnettes constituent.

Le jeu de Nicole Mossoux suggère un personnage hanté par des souffles, des regards, des pressions, des présences, des êtres fantomatiques, inexistants ou disparus,… La technique de la marionnette portée et le décalage du quotidien que propose le geste dansé de Nicole Mossoux sont autant d'outils pour penser la folie, pour mettre en corps les angoisses, les démons intérieurs,

---

[1831] PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes : pour une mutation du regard », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Le point critique », n°17, *op. cit.*
[1832] GÉRARD, Naly, « Donner corps à l'invisible », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *op. cit.*, p.46.
[1833] *Idem.*

ces « gémellités angoissantes »[1834] qui peuplent les esprits, se coincent dans les vertèbres et bloquent les articulations.

Les jeux de pouvoirs initialement présents dans la manipulation de la marionnette sont ici radicalement bouleversés : le spectateur assiste à une prise de pouvoir des marionnettes sur le corps et l'intégrité de la danseuse-marionnettiste, allant jusqu'à son viol quelques minutes après l'extrait décrit. La posture surplombante des marionnettes reprend d'une certaine façon la posture de la marionnette à gaine mais révèle corporellement ces jeux de pouvoir par la hauteur choisie qui écrase littéralement la manipulatrice, comme des forces supérieures à elle.

Dès lors, le geste dansé n'a pas nécessité à être réaliste, tout *Twin houses* ou presque marque une différence : chaque geste réaliste (écrire, s'assoir, marcher) est stylisé par la danse et produit des principes de répétitions dans lesquels le spectateur se perd et bascule, envoûté. Dans la pénombre et l'amas de marionnettes, le geste n'est plus mimétique mais intuitif : il cherche, il tâtonne, il répète pour creuser la piste. Par sa force poétique d'illusion, troublant la scène et les corps, la marionnette décale le duo dansant.

Ces démons sont aussi la métaphore de la relation ambivalente entre le marionnettiste et sa marionnette, où la réciprocité de la manipulation n'est plus à démontrer. Ici, l'expérience est poussée au maximum : il faut se vider de soi pour animer les figures marionnettiques de tout son corps.

Le corps de la danseuse-marionnettiste est ainsi empli de centres de gravité qui ne sont pas les siens. Dès lors, il lui faut travailler à diminuer plus encore son propre corps pour que le geste de la marionnette puisse avoir de la place. L'épaule, lieu de toutes les présences, s'engage sur de larges mouvements. Ainsi, la marionnette domine et produit chez le spectateur une forme de méfiance à son égard, voire un certain malaise. Comme le souligne Pia Müller-Tam, notre inconfort est lié à ce trouble que les marionnettes jettent sur la nature de l'homme, et dont j'ajouterai que le geste éloigne plus encore du réalisme ici :

> [Elles] peuvent d'un côté, ainsi attester de la double nature de leurs créateurs lorsque, en qualité de produits artificiels, [elles] revêtent un rôle de serviteurs et de protecteurs de l'homme. D'un autre côté, [elles] démontrent qu'il est à l'évidence tout à fait possible de créer ou au moins de simuler la vie et nous confrontent par là même à des questions angoissantes sur la nature même de l'homme.[1835]

Surplombant Nicole Mossoux, au geste envahissant, les marionnettes greffées de *Twin houses* ont peu d'attributs protecteurs, et soulèvent tous les questionnements angoissants. Ces marionnettes

---

[1834] PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes : pour une mutation du regard », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Le point critique », n°17, *op. cit.*

[1835] MÜLLER-TAM, Phia, « De l'art de la chosification du corps », in BIDEAU-REY, Étienne et VIENNE, Gisèle (dir.), *Corps/Objet – Sur le rapport du corps au corps artificiel*, éd. Centre National de la Danse, Grenoble, 2001.

portées aux gestes non-réalistes n'ont rien des vestiges du cabaret et du music-hall comme Duda Paiva a pu en saisir le caractère ludique. Elles ont tout d'une période post-kantorienne dénonçant un monde empli d'ébranlements psychiques et d'esprits piégés, repliés sur eux-mêmes, aux corps tétanisés sous le poids des démons et des angoisses qui les écrasent. Le duo de ce *danser avec* donne corps à ce qui est invisible, au champ de forces qui nous tiraillent, aux conflits internes qui nous malmènent. Toutes ces « obscurités qui nous habitent »[1836].

b) La marionnettiste-figurée par la danse

Lors de l'un de nos échanges pour la revue *Manip*[1837], Nicole Mossoux sous-entend qu'elle est une figure, et que c'est la marionnette qui la guide. Le visage un peu trop lisse, le buste un peu trop long de ses marionnettes soulignent une volonté de révéler, par moments creux, une forme d'artificialité.

Cela dit, sa seule présence en tant que corps vivant au milieu de ses marionnettes renverse les rapports et les certitudes, devient l'étrangeté et la positionne à la marge. C'est elle qui devient la figure : « les mannequins étaient censés être mes doubles, […] mais je me suis rendue compte que c'était moi qui devenais le leur »[1838]. Elle suit, elle se laisse envoûter, dominer, guider aussi aveuglément que peut l'être la marionnette qui ne voit pas mais offre une cartographie de sensations nouvelles qu'elle explore. Nicole Mossoux explique également :

> Pour certaines créations parmi celles de théâtre-danse que forge la compagnie depuis trente ans, j'ai voulu pour partenaires des êtres fabriqués de toutes pièces : marionnette, ombre, objet, vêtement à facettes multiples, qui me donnent la réplique dans un dialogue imaginaire. Pour qu'ils atteignent le statut de sujet, il fallut d'abord leur prêter des intentions, une vitalité, une présence tangible et même leur laisser les rênes du pouvoir, les vouloirs dominants.[1839]

Le point recherché dans ce duo multiplié du *danser avec* est que tantôt la marionnettiste est visible, tantôt elle l'est moins, tantôt la marionnette est plus vivante que la marionnettiste, tantôt elles cohabitent sur un pied d'égalité. Il y a comme des secousses générées par ces relations de pouvoir.

[1836] GÉRARD, Naly, « Donner corps à l'invisible », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *op. cit.*, p.45.

[1837] MOSSOUX, Nicole, « De la scène et de ses fantômes », dossier « Marionnette et danse : vers un troisième langage » (coord. Oriane Maubert), CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, journal de la marionnette*, n°51, *op. cit.*, p.19.

[1838] GÉRARD, Naly, « Donner corps à l'invisible », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *ibid.*, p.46.

[1839] MOSSOUX, Nicole, « De la scène et de ses fantômes », dossier « Marionnette et danse : vers un troisième langage » (coord. Oriane Maubert), CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, journal de la marionnette*, n°51, *ibid.*, p.19.

Le geste dansé de cette marionnettiste-figurée est alors un geste de la mémoire, de l'oubli : il se fonde sur la trace de la matière sur le corps, une rêverie qui laisse un espace béant d'où peuvent surgir d'autres êtres, d'autres images, d'autres fantômes que le spectateur imagine. Cet espace béant logé dans le corps-même de la manipulatrice peuple la scène et, rapidement, le geste dansé fait penser au spectacle qu'il y a bien plus de figures qui hantent la danseuse que les cinq matérialisées par les marionnettes au plateau. De la démultiplication des corps en scène émerge une démultiplication mentale, encore plus grande, de présences qui hantent et que nous projetons sur scène.

Dans le numéro d'*Alternatives théâtrales* « Objet-danse », Nicole Mossoux propose l'exercice suivant qui prolonge cette idée :

> Préparez une boisson de votre choix, posez le verre ou la tasse sur une table et asseyez-vous à proximité, de façon à ce que le récipient reste hors de votre portée. Contemplez-le un instant, et puis fermez les yeux. Tendez alors la main comme pour prendre l'objet, sans toutefois déplacer votre bassin, toujours posé sur la chaise. Vous effectuez ainsi un *prolongement*, une projection de votre intention. Cette situation peut entraîner des transformations à travers tout le corps, plus sensibles du côté de la main tendue : un étirement musculaire, un élargissement de l'espace entre les côtes, une modification dans chacune des articulations qui s'échelonnent des dernières phalanges de vos doigts jusqu'à l'assise de vos hanches, et probablement un changement de pression dans vos pieds : votre tonus en est perturbé… Mais surtout, c'est tout votre état d'être qui change, vous vous trouvez porté par l'intention qui vous traverse et continue au-delà de vous. Entre le sol, la chaise, la main tendue et l'objet, naît un réseau dans lequel vous êtes à la fois récepteur et transmetteur.[1840]

L'intention tournée vers l'objet transforme l'état du corps et sa tenue alors même que celui-ci ne bouge pas nécessairement. Son centre reste le même, pourtant ce qui se trouve en face transforme le geste, son tonus, « ce regard aveugle »[1841] qui l'oriente. C'est dans ces sources déjà présentes, ces tensions invisibles, que Nicole Mossoux puise pour composer son geste avec ses marionnettes, à l'écoute de celles-ci, de ce qu'elles ont à offrir et de la façon dont, sans rien faire, elles *agissent* déjà en elle et la transforment. Un éveil à la sensibilité que l'autre suscite, pour une modification de la corporéité dansante. C'est le spectre de l'autre que décrit là Nicole Mossoux : à quelques centimètres, nous nous sentons les uns les autres, nous ressentons les objets, les présences spectrales près de nous sans même les regarder ou les toucher.

Dans cette perspective d'une marionnettiste-figurée, celle-ci se fait alors roc, bloc solide et stable pour recevoir toutes ces figures souvent conflictuelles accrochées à soi et partager avec elles son entité corporelle. En ce sens, c'est elle qui devient la colonne vertébrale des marionnettes, les contrôles, le squelette : grâce à elle, ses partenaires-marionnettes tiennent. Comme dans la figure initiale du porter en danse, Nicole Mossoux soutient. Plus encore, elle

---

[1840] MOSSOUX, Nicole, « Le corps dans ses prolongements », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *op. cit.*, p.43.
[1841] GODARD, Hubert, entretien avec ROLNIK, Suely, « Le regard aveugle », *op. cit.*,

disparaît parfois pour mieux révéler et fait don d'elle-même aux présences envahissantes par cette capacité à voir et sentir l'autre au-delà des limites de son corps.

Alors, chez Nicole Mossoux, une partie dissimulée de son corps danse. « C'est le cœur qui danse »[1842] selon la formule de Julien Bruneau, et Nicole Mossoux nous enseigne que la main à l'intérieur de la marionnette portée est ce cœur qui danse de la marionnette portée (ce cœur au niveau du cou)[1843], autant que de la marionnettiste : c'est un cœur commun qui relie les deux corporéités. Il s'agit littéralement à cet endroit pour la danseuse-marionnettiste de plonger à l'intérieur-même des entrailles de la marionnette pour lui transmettre les siennes propres. La main habite ce lieu creux de l'intérieur de la marionnette, elle vient combler là un espace de béance, ce vide du cœur que la main de la danseuse vient remplir.

Nicole Mossoux dit d'elle-même qu'elle est « attirée par ces émergences de mouvements involontaires, ces impulsions, quand le corps a l'air de réagir à quelque chose, l'air d'être habité »[1844], rejoignant là en partie les explorations du *danser comme* que nous avons traversées. Le corps se fait figure, animé par ce qu'il reçoit et perçoit, à l'écoute de ses propriétés réceptives.

c) Et le corps s'évacue sous la danse de la marionnette : retenir le cerf-volant

> Dans *Twin Houses*, les marionnettes sont anthropomorphes, accrochées à mon corps. Le partage siamois engendre une relation extrêmement intime et souvent conflictuelle : comment exister à deux dans un corps unique ? De l'intérieur : répondre à leurs besoins moteurs, et se faire oublier pour amener l'énergie vers leur centre vital, leur donner l'initiative et les moments de réflexion qui vont avec. Ainsi, peut-être, deviendrons-nous interchangeables : celles-là, vides au départ, se gonflent d'humanité et mon corps s'évacue, s'oublie en elles. Il perd sa propre logique motrice, se retrouve plantigrade à trois jambes, être pensant à deux têtes. Il y a partage de mains, jusqu'à la confusion.[1845]

Le corps de la marionnettiste-danseuse est absorbé par ses marionnettes qui la manipulent et la dévorent. L'artiste perd ainsi, au fil de ses gestes, la consistance de son propre corps, sa logique biologique, et la perception-même de son propre geste : *danser avec* la marionnette devient pour Nicole Mossoux danser *pour* la marionnette, lui offrir son geste que la figure de matière amplifie, densifie, auquel elle donne corps. Elle devient littéralement ce corps multiple aux présences et énergies contradictoires.

[1842] BRUNEAU, Julien, « Encyclopédie de gestes attentionnels », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », *op. cit.*, p.VII.
[1843] MOSSOUX, Nicole, « Le corps dans ses prolongements », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *op. cit.*, p.43.
[1844] Cité in GÉRARD, Naly, « Donner corps à l'invisible », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *op. cit.*, p.46.
[1845] MOSSOUX, Nicole, « De la scène et de ses fantômes », dossier « Marionnette et danse : vers un troisième langage » (coord. Oriane Maubert), CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, journal de la marionnette*, n°51, *op. cit.*, p.19

Une ubiquité se déploie alors dans le travail de la danseuse selon son témoignage, en regardant fixement un morceau de soi jusqu'à ce qu'il ne lui appartienne plus et se dissocie, jusqu'à ne plus le comprendre comme étant soi-même. Son corps s'offre littéralement au *danser avec*, puisqu'elle s'en dépossède jusqu'à le ressentir aussi étranger que la constellation de marionnettes elles-mêmes qu'il porte.

> […] dans *Twin houses*, le jeu consiste à rendre son propre centre suffisamment stable, solide, pour opérer un glissement de toute intention, de toute impulsion, vers le point vital du mannequin, situé chez lui à la base du cou, point de rencontre entre les deux corps (opérer ce glissement vers une zone périphérique, sa main par exemple, rendrait la gestuelle trop mécanique).[1846]

L'enjeu ici est de faire douter de sa présence en restant là, de se laisser absorber par les partenaires de matière, pour faire croire dans un même temps aux initiatives de la figure marionnettique, à l'autonomie de son geste, à sa supériorité. Comme si elle pensait. Comme si elle agissait. Comme si elle était pourvue d'un « monde intérieur qui s'exprime »[1847] et qui est en fait la marionnettiste elle-même.

Si *Twin houses* par le prolongement greffé des marionnettes qu'elle propose pourrait faire penser que le statut de Nicole Mossoux est de donner la vie en s'amenuisant elle-même, certaines nuances sont à apporter : si la marionnettiste-danseuse tend à disparaître, c'est pour mieux charger énergétiquement son corps, « plus que jamais centré[e], présent[e] en soi, afin de ne jamais perdre le fil de ses projections, comme on tiendrait des cerfs-volants pris dans des vents contraires »[1848]. La constellation de présences de *Twin houses* raconte toutes les énergies, contradictoires, obscures, chargées, contenues en l'interprète pour danser. C'est l'acte créateur du geste, violent, angoissant, invasif, sublime parfois, qui est mis en corps par ces duos greffés. Comme une « triste »[1849] et « effrayante »[1850] catharsis.

Finalement, le paradoxe de cette danse aux greffes multiples est probablement que jamais l'artiste ne se dévoilera tant : dévorée de tous côtés, engloutie sous la masse de corps qui ne sont pas les siens, jamais peut-être n'est-elle apparue si clairement, si fragile aux yeux du spectateur. La marionnette fonctionnerait à cet endroit comme un médium palliant à la pudeur si célèbre des marionnettistes où son geste dansé serait l'expression la plus triviale de son intériorité. Comme

---

[1846] MOSSOUX, Nicole, « Le corps dans ses prolongements », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *op. cit.*, p.43.
[1847] *Idem*.
[1848] *Idem*.
[1849] PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes : pour une mutation du regard », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Le point critique », n°17, *op. cit.* Didier Plassard s'appuie ici sur les propos de George Sand dans *L'Homme de neige* : « Plus on les fera grands et semblables à des hommes, plus le spectacle de ces acteurs postiches sera une chose triste et même effrayante. » PLASSARD, Didier, *Les mains de lumières*, *op. cit.*, p.182.
[1850] *Idem*.

un cri du cœur amplifié par tous ces visages qui, de façon certaine, lui ressemblent comme autant de facettes d'elle-même. Nous retrouvons là cette première scène de *La Classe morte*, fondatrice de la dernière décennie du XXe siècle pour la profession des arts de la marionnette : porter sur soi, porter en soi, voire tenter d'extraire de soi – sans succès – celui que l'on a été, celui qui nous hante encore.

ill. n°84 : *Twin houses*, Mossoux-Bonté, création 1994. Capture d'écran.

Ainsi, par les trous et les discontinuités qui le composent, le corps lacunaire de la marionnette portée (qui donne la sensation d'un corps complet mais n'en est pas un : sans jambes, parfois sans bras dans le cas présent de *Twin houses*) trouve un point d'ancrage dans le corps de la manipulatrice-danseuse à ses côtés. Il dit « à la fois l'humain et le non-humain, l'esprit vivant et la chose inerte, l'obstination de l'être et les accidents de son existence dans le monde »[1851] et sa structure ainsi recomposée, de chair et de matière, permet une danse qui s'explore par la matérialisation des multiples de soi. Inspirée par la littérature, la fantaisie, la marionnette retrouve en ce début des années 1990 une facture réaliste mais déplacée vers le geste dansé et le dédoublement : si la taille humaine, la carnation de la peau, les cheveux sont volontairement réalistes, le geste dansé *ré-active* la pratique marionnettique, la sortant de ses vieux démons d'imitations afin d'en faire un langage à part entière.

[1851] PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes : pour une mutation du regard », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Le point critique », n°17, *op. cit.*

Les dédoublements initiés par Nicole Mossoux trouvent des échos souvent assez physiques chez des artistes de la nouvelle génération comme Yngvild Aspeli (*Chambre noire*[1852] par la constellation de jambes sur une seule marionnette, formant une femme-araignée) ou Pierre Tual (*Fastoche*[1853], reprenant le principe du duo) par exemple. Ils trouvent également un fort écho dans le travail d'Ilka Schönbein.

B) Le *moi* dans la marionnette : la chair pour matière, la matière jusqu'à moi

C'est pas moi, c'est pas moi qui suis vieille, c'est pas moi qui chie, qui pisse, qui bave, qui pète, qui pue, c'est pas moi, c'est lui, lui, l'animal qui s'appelle mon corps ![1854]

Le *danser avec* envisagé à travers le processus de la greffe investit la scène de corps en métamorphose que le geste dansé renouvelle incessamment. Si la greffe induit dans les cas présents la construction d'éléments de corps réalistes (têtes, masques, jambes, corps complet,…), les processus de métamorphose ramènent la représentation sur le terrain de l'étrange, du rituel, de l'artificiel. Consteller le corps de présences greffées rappelle le compte à rebours inévitable qui condamne le corps humain, sa consistance non pérenne. Certains artistes utilisent des masques de corps comme le corps *en-visagé* de Claire Heggen dont il a déjà été question, éclatant dès lors l'unité du corps en touchant aux rapports que chacun entretien avec son intime et l'universel autour.

La greffe peut alors avoir pour origine le moulage du corps propre du manipulateur ou de la manipulatrice qui sera présent au plateau, brouillant immédiatement toute ligne de démarcation entre le vivant et le non-vivant, estompant les pistes pour identifier les corps. Il s'agit alors de faire du corps un lieu de naissance des présences multiples venant de soi-même. C'est le cas de la marionnettiste Ilka Schönbein notamment qui a fait de sa chair mêlée à la matière l'enjeu central de ses œuvres, déconstruisant ou renforçant la notion d'identité par ces troubles gémellaires.

[1852] ASPELI, Yngvild (cie Plexus Polaire), *Chambre noire*, mise en scène Yngvild Aspeli et Paola Rizza, jeu et manipulation Yngvild Aspeli, musique Ane Marthe Sørlien Holen, dramaturgie Pauline Thimonnier, regard manipulation Pierre Tual, son Guro Moe et Skumsnes Moe, marionnettes Yngvild Aspeli, Pascale Blaison et Polina Borisova, scénographie Elisabeth Holager Lund, costumes Sylvia Denais, lumières Xavier Lescat, vidéo David Lejard-Ruffet, créé au Nordland Visual Theatre, Norvège, 1er septembre 2017.
[1853] TUAL, Pierre, *Fastoche*, mise en scène Pierre Tual et Yngvild Aspeli, jeu Pierre Tual, texte et dramaturgie Laura Sillanpää, musique, décor, lumières Guillaume Hunout, marionnettes Polina Borisova, son Karine Dumont, Sylvie Cellier et Véronique Lespérat-Héquet, créé en 2014.
[1854] SCHÖNBEIN, Ilka, *La Vieille et la Bête*, texte du spectacle, non publié, 2009.

Ilka Schönbein est une artiste allemande, à la fois danseuse et marionnettiste connue dans le monde entier depuis les années 1990. Elle se forme de manière intensive à la danse eurythmique inventée par Rudolph Steiner de 1977 à 1981, puis confectionne des masques pour des spectacles de danse dans les années 1980. En 1987, elle rencontre Albrecht Roser à Stuttgart qui la forme pendant quatre ans à la marionnette à fils, et avec lequel elle crée des spectacles de rue. Puis :

> petit à petit, j'ai coupé tous les fils de mes marionnettes et je les ai autorisées à venir de plus en plus près de moi. Depuis ce temps-là, il n'y a plus fil ni bâton entre la marionnette et moi ; à leur place j'expérimente toujours de nouvelles techniques de manipulation à l'aide de mon propre corps, je joue avec mes mains, avec la tête ou les fesses.[1855]

Elle commence alors à utiliser le masque et la marionnette portée et à composer ses premiers solos, une forme qu'elle privilégiera largement par la suite. En 1992, elle crée la compagnie Theater Meschugge et joue en salle, acquérant une renommée internationale.[1856]

Si elle se fait connaître avec *Métamorphoses*[1857], c'est *Chair de ma chair* (2004), joué en salle, qui radicalise l'exploration de la marionnette par le corps dans sa pratique.

Je choisis cependant pour cette étude de me pencher sur *La Vieille et la Bête*, une création plus tardive, pour plusieurs raisons : d'abord parce que le spectateur y suit l'histoire onirique, décousue, fantasmée d'une ballerine devenue « balleruine », la pièce a donc pour sujet principal la danse. Plus encore, c'est du déclin du corps après la gloire dont il est question, ses douleurs, ses mutilations, sa souffrance : comment danser lorsque le corps a été poussé à bout par l'effort au point qu'aucun retour en arrière n'est envisageable ? Enfin, *La Vieille et la Bête* a été privilégiée relativement aux autres créations parce que Ilka Schönbein et moi nous sommes retrouvées autour de la puissance de cette œuvre et ce qu'elle raconte du corps, à nos corps, à travers les âges[1858]. Si les œuvres suivantes d'Ilka Schönbein conservent leur puissance incantatoire et dramaturgique, *La Vieille et la Bête* raconte sans doute le mieux l'artiste dans son intimité la plus directe, et probablement a-t-elle épuisée d'une certaine façon le corps de l'interprète par un engagement physique et émotionnel d'une grande intensité. Comme un point de non-retour.

Au bord de la mort, une Petite Vieille demande à une puissance supérieure à avoir un enfant, sans autre précision : elle accouche d'un âne, lequel se fait rapidement la métaphore du corps

---

[1855] SCHÖNBEIN, Ilka, « Une école sévère mais inégalable », in ERULI, Brunella, *Puck. La marionnette et les autres arts*, « La marionnette dans la rue », n°12, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1999, p.45.

[1856] Pour ces éléments biographiques, je m'appuis sur mes discussions avec Ilka Schönbein, ainsi que sur la chronologie établie in JUSSELLE, Jacques, *Ilka Schönbein, le corps : du masque à la marionnette*, coll. « Encyclopédie fragmentée de la marionnette », vol.3, éd. THEMAA, Paris, 2011, pp.89-90.

[1857] Ce spectacle a fait l'objet d'au moins cinq versions, les premiers fragments ont été composés en rue entre la fin des années 1980 et le début des années 1990.

[1858] Entretien Ilka Schönbein et Oriane Maubert, 22 septembre 2017. Annexe, pp.47-52.

vieillissant qui lâche avant l'esprit. Je me concentrerai sur le début, entre fantasme et souvenir de la Petite Vieille et son passé de ballerine.

ill. n°85 : *La Vieille et la Bête*, Ilka Schönbein, création 2009. Capture d'écran.

*

Quelques minutes après le début du spectacle durant lequel Ilka Schönbein avait accueilli le public masquée, la lumière revient et son visage est à découvert. Elle raconte l'histoire d'une Petite Vieille et tient dans sa main droite le masque qui, dans un jeu de timidité, va sortir ou rentrer sous la robe en ponctuant son discours. Ce sera l'histoire d'une petite vieille, d'une reine, ou d'une petite fille.

La Petite Ballerine

La jambe gauche est tendue sur sa pointe en avant. Lorsqu'Ilka Schönbein dit que la petite fille voulait devenir « une ballerine », le masque se tourne vers la musicienne Alexandra Lupidi à cour et fait un signe de tête : la musique commence. Sur des sons carillonnant comme une boîte à musique, un mouvement descendant traverse le corps, débute dans la tête de masque et trouve sa chute dans la pointe de pied : en passant par le buste de la marionnette, celle-ci semble se détendre et éprouver des sensations plaisantes à l'écoute de la musique. La pointe de pied gauche en avant commence fébrilement à s'entraîner, tandis que la tête masquée est attentive à ce mouvement qui émerge. La pointe n'est pas droite et la cheville s'arrondit vers l'extérieur, positionnant le pied en-dedans. Le spectateur s'aperçoit alors que la main droite de la Ballerine – le bras artificiel moulé sur celui d'Ilka Schönbein – ne pend pas le long de la robe : la main est cousue au pan de tissu, comme si elle le tenait pour dévoiler ses pieds, à la manière d'une

danseuse de flamenco. Des mouvements légers et lents de la cheville et du bas de la jambe qui glissent au sol, exercent la pointe gauche à trouver son axe d'alignement. Puis le genou gauche s'écarte à l'extérieur, et revient à l'intérieur du corps touchant presque l'autre genou, dans un son désaccordé de musique du piano-jouet qui se transforme en ritournelle à deux temps évoluant ensuite en valse à mesure que la Petite Ballerine s'améliore. La musique donne une apparence de gammes ou d'exercice enfantin qui participe à la fabrication de l'imaginaire de l'apprentissage qui entoure le personnage. L'apprentissage commence. Le spectateur comprend qu'il assiste à la naissance d'une ballerine, passant du corps tordu, gauche et saccadé de la petite poupée, à celui fluide et élégant de la danseuse classique.

Alors qu'Alexandra Lupidi joue maintenant avec ses deux mains, la musique de moins en moins désaccordée va de pair avec les exercices de pointes de la Petite Ballerine. Suivant la musique, la jambe gauche, toujours sur pointe, revient rapidement vers l'axe central du corps en glissant les orteils au sol. Le talon s'affaisse en arrière et se redresse trois fois, comme s'il était difficile de se tenir sur pointes. Puis, une fois la jambe gauche stabilisée, la tête de masque de la Petite Ballerine se tourne vers cour. La jambe droite commence à bouger, en même temps que le bras artificiel est soulevé par la comédienne. Il y a également une simultanéité à droite entre le haut et le bas : le bras tenant la jupe se lève et met en mouvement le haut du corps, tandis que la jambe entre en action, comme si le bras artificiel animait la jambe de chair, inversant les rapports de manipulation. Le pied droit est à plat au sol, en parallèle, et par l'action du genou et de la cheville, donne l'illusion de passer de demi-pointe à pointe, trois fois. La Ballerine reste dans un entre-deux, entre le sol et la pointe, marquant une tentative de s'élever. Elle effectue ce que la danse classique nomme des « relevés » [1859]. La séquence s'achève par un dernier relevé triomphant, sur l'accent musical final.

Les deux pieds sont pointés vers le sol, le poids du corps ne portant pas sur eux. Durant la suite de la séquence[1860], la Petite Ballerine cherche à se maintenir sur pointes le plus longtemps possible pour marquer l'axe vertical du corps vers le sommet : la réussite en tant que Ballerine. Parallèles, les deux pointes sont encore fébriles, les talons s'affaissent par deux fois.

[1859] « Montée sur pointes ou demi-pointes d'une jambe tendue ou des deux, avec ou sans plié préalable. » LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*, p.636.

[1860] La musique change. Cette séquence évoque des exercices à la barre, avec la répétition de gestes d'abord au sol (des « dégagés »), puis des élévations de jambes plus difficiles. « Dégagé » : « Passage en brossant le sol de la jambe libre d'une position fermée à une position ouverte terminé soit en pointé soit en l'air. Il peut se faire en avant, en arrière ou de côté, croisé, ouvert, à la demi-hauteur, à la hauteur ou à la grande hauteur. Contrairement aux battements, qui procèdent d'un élancé vif de la jambe libre, les dégagés s'exécutent plus lentement. Comme eux, ils font partie des exercices préparatoires à la barre ou au milieu. » LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *ibid.*, p.560.

Après ce passage d'affaissement des talons, les pointes se retendent, les talons se rapprochent vers l'arrière comme une première position[1861]. Les pointes de pieds glissent et s'écartent en seconde sur pointes[1862], et se rapprochent presque aussitôt en première sur pointes. Le mouvement est répété une deuxième fois et les pieds finissent en troisième position, talons au sol. Sur un son aigu, les deux pieds se relèvent en pointe, et le pied gauche est placé devant le droit[1863]. Sur l'accent final achevant la séquence, la Petite Ballerine paraît très fière de sa réussite. Brièvement, la Petite Ballerine sur pointes effectue une menée[1864] vers cour. Le corps demeure en plan frontal, mais la tonicité change dans la partie qui fait office de buste à la marionnette : il y a comme un attendrissement de la posture. La Ballerine surveille sa jambe : cette position du regard du masque de la marionnette oriente aussi notre regard de spectateur vers la jambe.

Ensuite, les pieds sont en sixième position sur pointes[1865]. Le pied gauche de la Ballerine effectue une série de dégagés, un exercice de barre typique des débuts de cours. Par ce mouvement, le pied gauche entraîne ainsi le poids du corps de la Petite Ballerine en avant, alors que celui d'Ilka Schönbein reste imperturbable sur sa chaise, quand bien même ses jambes se déplacent, donnant l'impression d'une dissociation de son buste vertical et immobile avec les mouvements de la Petite Ballerine. La main artificielle étant relevée à hauteur du masque sur le côté direction cour, tendant le tissu de la robe, le personnage mi-marionnette mi-humain exécute une série de révérences. Une fois tendue en avant, la jambe gauche s'arrête. Jambe droite et gauche sont tendues, l'une dans l'alignement de la chaise, l'autre tendue en avant vers la salle. Comme si la jambe gauche était pourvue d'un mécanisme à crans, la jambe se redresse par paliers, allongée à l'horizontale, faisant s'étendre à la verticale toute la structure du personnage de la Ballerine. Le mouvement est difficile mais la Petite Ballerine parvient à le maintenir et se tient très droite, en signe de réussite et de progrès.

Après un silence, la musique d'Alexandra Lupidi entonne une valse. La Petite Ballerine passe à la deuxième étape de son apprentissage : l'acquisition de la grâce et de la fluidité. Ses

---

[1861] Ils se rapprochent en se tournant en-dehors.

[1862] Il s'agit d'un échappé : la Ballerine tente d'en exécuter une série sur pointes. « Échappé » : « Ouverture simultanée des deux jambes, exécutée sur place, avec un glissé, un relevé ou un sauté, se terminant dans la même position ou dans une autre par un changement de pied (échappé changé). » LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*, p.564.

[1863] Ce relevé devrait être en cinquième position, mais cela n'est pas possible compte tenu de la posture assise d'Ilka Schönbein.

[1864] « Action d'avancer sur les deux pointes en faisant de tout petits pas ». CHRONIQUES D'UN PETIT RAT PARISIEN, [en ligne]. In *Site Chroniques d'un petit rat parisien*, France, [consulté le 06 septembre 2018]. Disponible sur : http://chroniques.d-un.petit.rat.parisien.over-blog.com/pages/Un_peu_de_vocabulaire-4650375.html.

[1865] Ou parallèles sur pointes. Voir entrée « Position » proposant des schémas des différentes positions en danse classique. La sixième position, qui fait son apparition au XXe siècle, propose les deux pieds joints côte à côte. LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *ibid.*, p.629.

pieds, toujours pointés, décollent doucement du sol en suivant le rythme à trois temps. La jambe droite passe derrière tandis que la gauche reste tendue en avant. Le genou plié de la jambe droite et le léger battement des deux jambes donnent l'impression que la Petite Ballerine s'envole en dansant. La tête de la Petite Ballerine, toujours tenue par la main droite d'Ilka Schönbein, décolle très souvent de la robe, recréant l'espace laissé pour vide à la place du cou. Lorsque les jambes battent dans l'air, la tête s'étire à la verticale, lorsque le pied droit reprend appui sur le sol, la tête se penche légèrement à jardin : la succession à plusieurs reprises de ces petits mouvements crée à la fois un rebond aérien de la figure marionnettique qui danse, et une image de profonde légèreté où la figure de la danseuse parvient enfin à atteindre le rêve absolu de l'envol du corps et du détachement total de la contrainte gravitationnelle. La danse apaise ce corps déjà morcelé, aux rares cheveux épars, à la robe miteuse et défraichie, et permet son envol. Le corps n'est plus vécu comme une contrainte par la Petite Ballerine.

Dans cette envolée, la Ballerine décrit un cercle avec sa jambe de l'intérieur vers l'extérieur, comme un rond de jambe[1866]. Ce mouvement serait impossible à tenir pour un danseur debout sur sa pointe, tant le buste de la marionnette va de haut en bas et de bas en haut, déséquilibrant la structure totale de la Ballerine. C'est grâce à l'appui de la position assise d'Ilka Schönbein que ce mouvement est possible. Lorsque le pied gauche est sur le point de toucher le sol, un léger rebond parcourt la figure de la Ballerine et relance l'image. Le pied droit, entraîné par la rotation latérale de la hanche d'Ilka Schönbein, tire de nouveau la jambe vers l'arrière-jardin, comme si la Ballerine marchait dans les airs. Alors que la jambe droite revient se poser au sol sur sa pointe, la gauche trace plusieurs mouvements en « U » de l'intérieur à l'extérieur du corps. La Ballerine saute : Ilka Schönbein plie les deux genoux, puis tend sa jambe gauche en fléchissant le genou droit « en-dehors »[1867], en pointant le pied droit vers jardin.

Alors qu'Alexandra Lupidi entame des vocalises, les deux pieds sont en pointes, et le pied droit passe derrière le gauche, inclinant l'ensemble du corps de la Ballerine dans une légère diagonale, tête à cour, pieds vers jardin. Puis les deux pieds se séparent et se placent parallèle sur le sol. La tête de la marionnette est penchée vers jardin. Alors que les talons restent levés, en tendant la jambe droite dans une rotation latérale, pied en-dehors, la jambe gauche se plie, laissant de côté tout mouvement évoquant la danse classique, pour entrer dans un rapport plus sensuel et tactile

[1866] « Mouvement en arc de cercle ou ellipse qu'effectue la jambe libre soit à terre, soit en l'air. » LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*, p.641.

[1867] « Principe fondamental de la danse classique reposant sur une orientation maximale des jambes vers l'extérieur, allant jusqu'à former un angle de 180 degrés entre les deux pieds. La hanche n'offrant pas en général de possibilités articulaires suffisantes pour atteindre les 180 degrés, on augmente l'angle par un ajustement du bassin, du genou ou du pied. » LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *ibid.*, p.566.

avec le sol. Ilka Schönbein redresse la tête de sa marionnette et, soudain, son visage apparaît très nettement dans l'alignement de celui de la marionnette.

Genoux pliés, se hissant par secousses sur ses pointes, le haut de la marionnette avance vers l'avant, le masque regardant le public, alors qu'Ilka Schönbein tend de plus en plus les bras et arrondit le dos. La jambe gauche se lève, pied pointé vers l'avant, presque à hauteur d'épaule d'Ilka Schönbein, la jambe droite reste au sol, fléchie en appui sur la pointe. Bras tendus vers l'avant, on suppose qu'Ilka Schönbein tient dans sa main droite le masque, et dans sa main gauche (passant par l'épaule gauche de la marionnette et marquant les épaules et les clavicules) sans doute une tige pour bouger le bras artificiel. Ses deux mains sont rassemblées au niveau de son nombril, bras tendus en avant, écrasant complètement le buste de la Ballerine et concentrant un centre d'inertie derrière la tête de masque, d'où émane toute la force déclenchant la chorégraphie. Alors que la jambe gauche monte lentement vers le public et se fléchit « en attitude »[1868], le bras artificiel se lève et pivote jusqu'à toucher en arrière l'épaule droite d'Ilka Schönbein.

La tête tourne sur elle-même, sans quitter le public des yeux, et, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, effectue un demi-tour jusqu'à avoir le menton en haut et les yeux en bas.[1869] Bras tendus, Ilka Schönbein propose ici une figure la tête en bas et le corps ramassé sur lui-même. La force de ce retournement est qu'il crée une illusion nouvelle où ce qui était perçu comme devant devient derrière. On perçoit la Ballerine pendue au cou d'Ilka Schönbein, mais sa posture apparaît alors renversée par rapport à ce qu'elle était précédemment : là où on percevait une flexion du buste avec une jambe levée en avant, on perçoit désormais un « cambré »[1870] avec une jambe levée derrière.

Son bras gauche est révélé au public, montrant à la fois qu'elle tient la marionnette à bout de bras, dans un porté acrobatique. Cette posture improbable achève définitivement de déconstruire toute logique référentielle propre au corps de cette Ballerine : le vide, ce creux qui irradie tout l'organisme de cette marionnette, complété par la chair (les jambes d'Ilka Schönbein) ou par la

---

[1868] « Pose en appui sur une jambe pendant que l'autre, légèrement fléchie, est levée à la hauteur, devant, derrière, à la seconde, en-dehors ou en parallèle. » LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *op. cit.*, p.523.

[1869] On trouve ce retournement de la tête amenant l'imaginaire mortuaire d'un corps en décomposition dans d'autres spectacles de marionnettes, comme une boutade envoyée à la condition de mortel que vient défier la marionnette. Voir le personnage de la Mort dans *Schiklgruber, Alias Adolf Hitler* par exemple de Neville Tranter (Stuffed Puppet Theatre), 2003.

[1870] « Extension globale ou segmentaire de la colonne vertébrale se répercutant sur l'ouverture antérieure du corps. La diversité des cambrés résulte de la configuration de la colonne vertébrale, qui détermine des zones de flexibilité variable, et de la palette des supports imaginaires de la danse : appui sur l'avant ou l'arrière du corps, abandon à la gravité ou contrôle directionnel, projection spatiale du regard, etc. » LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, *ibid.*, p.540.

matière (un bras artificiel, un masque) devient l'espace que la danse remplit, où la logique du corps n'est plus, où seule la figure chorégraphique compte.

La Ballereine

La narration d'Alexandra Lupidi et Ilka Schönbein énonce que la Petite Ballerine continue de s'entraîner jusqu'à devenir une grande Ballereine. La jambe droite a de petites secousses[1871], tandis que la gauche, toujours allongée à 90 degrés, abaisse et relève sa pointe de pied, cheville tordue. La tête, toujours à l'envers, se lève et s'abaisse brusquement à plusieurs reprises en suivant la musique. L'exercice, dans tout ce qu'il a de plus mécanique et de douloureux tant il tord le corps, a repris.

Les deux pointes au sol, parallèles, enchaînent, sans jamais poser les talons au sol, plusieurs séries de « relevés » ou d'« échappés » faisant penser à un enchaînement de sixième, seconde, première ou troisième positions. On assiste au dressage du corps de la danseuse classique qui, par l'effort et la répétition, trouve son alignement du corps.

À l'annonce de son changement de statut, de l'élève à l'artiste, de Petite Ballerine à Grande Ballereine, la marionnette s'arrête, comme stupéfaite, la musique aussi et les applaudissements d'Alexandra Lupidi glissent vers des rythmes empruntés au flamenco.

La marionnette se dandine rapidement de droite à gauche, le mouvement étant impulsé par les épaules où se situe toujours l'avant-bras gauche d'Ilka Schönbein. Alors que la marionnette qui danse semble onduler des épaules, du côté de la marionnettiste, par le positionnement de son corps pour animer la marionnette, c'est uniquement le bras qui ondule et est la source d'impulsion de la danse : l'avant-bras est à l'horizontale dans la marionnette et lève le coude, le baisse et lève le plat de la main et la baisse en alternance. La zone du corps où la marionnettiste et la marionnette dansent est différente selon les modalités de corps de chacune.

La Bellereine au corps creux se ratatine sur son côté droit. Sans corps dans sa robe, elle rétrécit et le côté droit de son buste disparaît presque entièrement tandis que le tissu de la robe s'écrase sur lui-même. Une fois ramassée sur le côté, le bras artificiel est animé vers l'extérieur puis tiré violemment vers l'intérieur du corps comme une danseuse de flamenco. Ce style de danse, plus fiévreux, vient marquer non seulement une maturité du personnage, mais également une libération de l'apprentissage et du dressage du corps. La marionnette se redresse et se plie beaucoup plus rapidement. Les pointes des pieds s'écartent en parallèle tandis que la main

[1871] Il s'agit de petits mouvements flexions/extensions de la jambe au niveau de l'articulation du genou appelés « petits battements ».

artificielle balance le tissu de la robe. La tête se soulève très souvent, dévoilant l'avant-bras d'Ilka Schönbein, emportée par la musique d'Alexandra Lupidi. C'est essentiellement le mouvement de bras gauche d'Ilka Schönbein qui est à l'origine de l'impulsion du mouvement et de la rapidité qui parcourt le corps. Le deuxième point d'impulsion, dissocié du bras est la tête masquée : le corps serait donc dissocié en deux centres d'impulsion du mouvement, le bras et la tête. Elle oscille, se penche, se redresse dans un rythme rapide, et se décolle presque toujours du reste du corps.

La Balleruine

Après ce moment énergique où la Ballereine est au sommet de son art, le corps, brusquement, s'effondre. Toujours sur pointes, les jambes d'Ilka Schönbein s'écartent soudain, les genoux restant proches, les pieds très éloignés, traçant ainsi un triangle au sol. Le bras gauche d'Ilka Schönbein, toujours inséré dans l'encolure, crée alors une diagonale dans la ceinture scapulaire. Cette diagonale se prolonge dans le bras droit (artificiel) qui pend mollement vers le sol. La tête, quant à elle est toujours levée, un peu en-dessous de celle d'Ilka Schönbein, laissant un vide assez large où devrait se situer le cou, entre l'encolure de la robe et le menton du masque.

Alexandra Lupidi continue de chanter, mais la Ballereine marque un temps d'arrêt. La tête masquée regarde ses genoux, fait « non » de la tête, puis d'un coup, le corps marionnettique se ratatine tout à fait : la tête masquée atteint les genoux d'Ilka Schönbein, déconstruisant toute vision d'un buste à l'intérieur de la robe. Le tissu est complètement aplati et la tête oscille légèrement dans un dernier mouvement, de droite à gauche, comme un objet inanimé que l'on viendrait de lâcher. Ce moment du spectacle révèle deux choses : le caractère illusoire de la sensation de corps que le spectateur a pu éprouver à la vision de cette robe qui danse ; et sur un plan dramaturgique, la lassitude autant que l'usure du corps de la danseuse.

Alors que la tête se redresse légèrement dans un petit effort, Alexandra Lupidi tapote le haut de son petit piano avec ses doigts, comme un roulement de tambour, avant le dernier saut dans le vide. Pointes toujours tendues, les genoux se mettent à trembler dans un effort qui impossible à tenir, et la jambe droite tente de redresser la structure marionnettique. D'un coup, la Ballereine se dresse en une ligne verticale, étirée de la tête aux pointes de pieds. Sur une musique répétitive, les gammes des pointes, présentes dans les exercices du début de la Petite Ballerine, recommencent. Ilka Schönbein reprend toute la danse des exercices en accéléré, comme un corps qui s'emballe et que rien ne peut arrêter. Cet excès fait perdre la tête à la danseuse : le cou invisible s'allonge de plus en plus. La figure s'envole bien plus haut qu'elle ne l'a jamais fait jusqu'ici, cachant entièrement la présence d'Ilka Schönbein toujours assise. Cette figure est une véritable prouesse pour Ilka Schönbein : sur son tabouret, le dos droit, les bras tendus en diagonale au-dessus de sa

tête, elle ne tient plus que sur ses ischions. Sa jambe droite fléchie est levée à hauteur de la poitrine, tandis que sa jambe gauche, à la même hauteur, est tendue en avant. Le masque de la marionnette est tenu par la main droite une tête au-dessus de celle d'Ilka Schönbein.

La musique s'arrête dans un cri d'Alexandra Lupidi : la tête de marionnette est très haute, et la tête d'Ilka Schönbein, épuisée, apparaît au niveau du cou. Le visage de masque glisse lentement et disparaît derrière la robe. Seule reste Ilka Schönbein, vêtue de noir et lasse, qui regarde le public. Devant elle, le corps abîmé, de travers de la marionnette, une pointe de pied à gauche encore frémissante. La Ballereine n'est plus qu'un corps usé. La voix narrative d'Alexandra Lupidi dit : « Et peu à peu, et pas à pas, la grande Ballereine » et Ilka Schönbein complète en grimaçant : « est devenue une toute petite Balleruine ». Le masque, timidement, sort de profil sous le coude gauche d'Ilka Schönbein : le corps entier de la Balleruine est désaxé.

Alors qu'Alexandra Lupidi entame un chant de lamentations[1872], c'est une nouvelle figure de la Ballerine qui se crée. Si la robe et les jambes restent dans le plan frontal, la tête, elle, est de profil, et semble déjà se diriger vers la sortie. La jambe gauche est visible, en pointe, la droite a disparu sous la robe. Ilka Schönbein a les bras croisés : le bras droit, plié au coude à 90 degrés, tient le masque qui regarde vers jardin ; le bras gauche, qui passe par-dessus le droit, est toujours dans l'encolure et donne, plus encore, la forme d'une diagonale à la ceinture scapulaire. L'épaule gauche est en hauteur, alors que la droite s'affaisse : le dos de la marionnette est cassé. Le mouvement, en appui sur la pointe gauche, est tremblotant. Le genou droit se plie de plus en plus en-dedans, comme s'il s'effondrait de l'intérieur, comme s'il allait toucher le sol. La pointe de pied gauche se tord en-dedans. Doucement, le corps pivote sur son axe et s'oriente de profil.

Péniblement, Ilka Schönbein se redresse : son corps de danseuse est penché en avant, la nuque, le dos voûté, et le bassin formant une ligne courbe. La Balleruine, au corps désarticulé désormais, regarde le public, tremblotante, puis se tourne de profil vers jardin, tête penchée en avant. Ilka Schönbein regarde le public : on voit clairement les points de contrôles[1873] de la marionnette, ainsi que ce corps décharné qui, de profil, n'a pas de densité corporelle. Le buste est plat, la tête est creuse, tenue à l'intérieur par la main d'Ilka Schönbein, les jambes sont inexistantes, faisant flotter la robe dans le vide, car les jambes d'Ilka Schönbein sont restées en arrière de la figure marionnettique. Lentement, Ilka Schönbein et sa marionnette sortent. Le noir se fait, Alexandra Lupidi continue de chanter.

[1872] On peut supposer que ce chant soit une version détournée du « Génie du froid » de Purcell.
[1873] Les points de contrôle correspondent aux zones servant à tenir mécaniquement la marionnette, notamment une poignée à l'intérieur du masque.

Dans l'obscurité, Ilka Schönbein fait d'autorité arrêter les lamentations et réapparaît en disant « je » : la marionnette a disparu, c'est désormais elle qui joue la Petite Vieille devenue Balleruine. La séquence s'achève sur ces mots magnifiques de la narratrice et musicienne Alexandra Lupidi, adressés autant à la Petite Ballerine devenue Balleruine qu'à Ilka Schönbein elle-même : « Mais, est-ce qu'il y a une vie, après la danse ? » Et Ilka Schönbein, dans le rôle de la Petite Vieille, de répondre ironiquement : « Après la danse ? On verra ! Dieu seul le sait, hein ? Faut lui demander ! »

*

a) Greffe et dédoublement : le corps répandu

Ilka Schönbein mobilise le principe de la greffe comme ressort principal d'animation : par la facture de ses marionnettes, elle cherche à prolonger son corps. Si ses marionnettes sont d'abord moulées sur son propre corps (pour un visage, une jambe, une main…), l'artiste n'hésite pas aussi à peindre sa peau de la même teinte que sa marionnette pour s'inscrire à son tour dans le prolongement de celle-ci. De même, la greffe peut aller dans l'autre sens, lorsqu'Ilka Schönbein arrache quelques mèches de ses cheveux pour les coller sur la tête de sa marionnette, comme c'est le cas dans *La Vieille et la Bête*.

La greffe prend dans les deux sens, travaillant à une illusion totale du corps où vivant et non-vivant sont étroitement mêlés, selon un principe de superposition. *Danser avec* fait alors osciller les corps de chair et de matière entre présence et absence, animation et inanimé, perturbant les capacités de reconnaissances du spectateur. Si Ilka Schönbein utilise la technique de la marionnette portée, aucune de ses marionnettes n'est néanmoins pourvue d'un corps complet : toutes sont des fragments, des greffes, des corps inachevés dans lesquels vient se loger la marionnettiste, pour créer un corps hybride entre chair et matière, humain et non-humain. Le corps vivant est mis à mal au profit du corps animé.

Les marionnettes d'Ilka Schönbein ont donc ceci de spécifiques qu'elles constituent en des moulages de son propre corps. Qu'il s'agisse de visages ou d'autres extraits de corps morcelés, les corps marionnettiques d'Ilka Schönbein sont aux dimensions de son corps personnel. Ainsi, on assiste à la démultiplication du corps de la marionnettiste au plateau : le visage se fait kaléidoscope dans la mesure où tous les masques et toutes les têtes de marionnettes sont l'unique visage d'Ilka Schönbein comme l'avait déjà initié sa précédente pièce *Le Voyage d'Hiver* en 2003. Le *moi* se loge dans tous les recoins de la marionnette, se répand sur le plateau, qu'elle soit immobile ou en mouvement, rajeunie, vieillie, une mendiante, ou la mort.

Souvent, Ilka Schönbein tient un masque de son propre visage par une tige entre ses dents ou sur sa main : le masque est devant son visage, un peu décalé par un espace laissé, puis son vrai visage nous apparaît derrière, maquillé d'un deuxième masque comme c'est le cas dans la séquence de la Ballerine de *La Vieille et la Bête* sur lequel nous venons de nous arrêter. La marionnette est ici le miroir révélant, parfois déformant, de l'intériorité de la marionnettiste. Les personnages présents sur scène viennent multiplier, comme un reflet infini, la présence d'Ilka Schönbein. Là où le corps de la marionnettiste est une présence réelle qui s'arrête, vivante sur le plateau mais limitée, les doubles d'Ilka Schönbein seraient des présences reconstituées, reproductibles à l'infini.

Par ailleurs, par ces multiplications d'elle-même, Ilka Schönbein cherche à nous perdre en tant que spectateur : le mouvement s'impulse là où on ne l'attend pas, et le corps humain se gomme, pour quelques secondes, de notre vue pour laisser place à l'illusion d'autonomie de la marionnette, créant donc des corps hybrides à la croisée du vivant et du non-vivant, ayant pourtant les mêmes visages. Naly Gérard souligne : « Le personnage double est miroir déformant où l'espace d'un instant, se révèle l'énigme de notre existence »[1874].

La tête masquée de la Ballerine circule dans tous les recoins de *La Vieille et la Bête* : portée sur le visage d'Ilka Schönbein, ou devant tenue entre les dents, à la main pour figurer la Petite Vieille,… Cette tête est une présence qui navigue et anime l'espace tout autant que le corps. Parfois elle se délocalise : Ilka Schönbein prend sa voix directement, sans passer par le masque. Le personnage est donc impermanent, et ce qui permet au spectateur de suivre son trajet sans le perdre en route, c'est le geste dansé : la Petite Vieille a une manière de bouger qui lui est propre et qui canalise son identification. Elle constelle l'espace et les corps dans une fluctuation constante. Réversible, dissociée, hybride,… la tête masquée, moulée sur le visage d'Ilka Schönbein, est une transformation permanente à vue.

b) Danser la ruine, la mort au bout

Les spectacles d'Ilka Schönbein puisent en grande partie dans les contes populaires (dont les frères Grimm qu'elle appelle parfois « mes frères »[1875]), ce qui leur confère un aspect proche de rituels initiatiques en ce que les contes « réactivent avec violence un imaginaire où se joue le passage de l'état de nature à l'état de culture. […] L'œuvre comme expression rituelle de l'intime »[1876]. Du conte, Ilka Schönbein extrait la figure hybride, le corps morcelé, en ruines, et

[1874] DELANNÉ, Marinette et GÉRARD, Naly, *Ilka Schönbein, un théâtre charnel*, éd. de l'Œil, Paris, 2017, p.51.
[1875] SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *La Vieille et la Bête*, dossier de présentation.
[1876] JUSSELLE, Jacques, *Ilka Schönbein, le corps : du masque à la marionnette*, *op. cit.*, pp.77-78.

pourtant toujours en capacité de se mouvoir, de parler. La perspective du *danser avec*, envisagé comme un duo par la marionnette portée et la greffe induit certes une coprésence, mais la démultiplication d'elle-même qu'Ilka Schönbein opère au plateau lui permet par moments d'être dissimulée tout en étant là, focalisant l'attention sur ces moulages de son corps en mouvement.

La mort est au bout de tous ses spectacles, en particulier dans celui-ci dédié à son père, décédé pendant les répétitions. Il y a dans le *danser avec* d'Ilka Schönbein une esthétique globale et recherchée du dépouillement, de la pauvreté, de l'usure que l'on retrouve dans le traitement du corps à l'état de ruines, percé de trous, au tissu vide et à la tête inachevée. Les cadavres se sont levés, nous regardent, et prennent le temps d'une danse macabre. Ces visages sont autant de masques mortuaires[1877] qui gardent précieusement l'empreinte de ce qu'a été le corps, en ses temps glorieux.

La Vieille et la Bête, peuplée de fragments de corps qui dansent, est d'abord l'histoire d'une danse impossible à réaliser seule, une danse du corps infirme qui nécessite une assistance, une danse de la fin d'une vie : le corps cassé, littéralement en morceaux ne peut plus danser. Du souvenir réel ou du fantasme, la danse virtuose de la ballerine classique a quitté le corps pour ne plus y revenir. En creux, résonnent ici les mots d'Antonin Artaud :

> Le théâtre est l'exercice d'un acte dangereux et terrible… qui vise à la transformation organique et physique vraie du corps humain. Pourquoi ? Parce que le théâtre n'est pas une parade scénique, ni la représentation symbolique d'un mythe… mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement, par piétinement d'os, de membres et de syllabes, se refont les corps et se présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps.[1878]

Le geste dansé chez Ilka Schönbein et particulièrement dans cette séquence de *La Vienne et la Bête* est l'expression de la souffrance de ce corps de chair qui s'amenuise d'année en année[1879], cet « animal qui s'appelle mon corps »[1880] qui devient étranger à soi par son effritement et sa fragmentation constatés. Le corps éclate en autant de contestations, de cris de douleurs. L'acceptation effroyable d'une vie qui s'en va.

Que reste-t-il alors du corps poussé à l'effort par les exercices de danse ? Comment continuer à danser avec un corps cassé, aux jambes invisibles, avec les jambes d'une autre ? Le spectacle, et particulièrement cet extrait de la Ballerine qui propose trois étapes de la vie en accéléré (Ballerine-Ballereine-Balleruine) pose la question de la dégénérescence du corps, de la putréfaction à la décomposition, jusqu'à la disparition ultime.

[1877] JUSSELLE, Jacques, *Ilka Schönbein, le corps : du masque à la marionnette*, *op. cit.*, p.14.
[1878] ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et la science », *Arbalète*, n°13, été 1948, cité in GROSSMAN, Evelyne, « L'homme acteur », *Europe*, 2002, [en ligne]. In *Site revue Europe*, [consulté le 14 juin 2015]. Disponible sur : http://www.europe-revue.info/artausintro.htm.
[1879] Entretien Ilka Schönbein et Oriane Maubert, 22 septembre 2017. Annexe, pp.47-52.
[1880] SCHÖNBEIN, Ilka, *La Vieille et la Bête*, texte du spectacle, non publié, 2009.

Têtes creuses ou façades de têtes (masque), robe vide à combler de jambes, un bras mais pas deux, la marionnette indique que le corps n'est déjà plus là. Comme le geste dansé, il ne laisse qu'une marque dans la rétine. Ilka Schönbein elle-même disparaît dans le noir derrière ses marionnettes : son bras en ceinture scapulaire, ses jambes offertes, elle se retrouve mutilée, dépossédée de son corps en entier, parfois penchée en arrière en équilibre jusqu'à disparaît presque entièrement en des positions improbables où elle tient à peine, la marionnette devant elle.

ill. n°86 : *Petite danseuse de quatorze ans*, Edgar Degas, bronze partiellement teint, jupe de coton, ruban de satin, bas de bois, 1879-1881. Paris, Musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais/Musée d'Orsay DR.

ill. n°87 : *La Vieille et la Bête*, Ilka Schönbein, création 2009. Capture d'écran à 9min21.

Suivant un principe kantorien[1881], l'œuvre d'Ilka Schönbein, particulièrement pour *La Vieille et la Bête* se donne comme une autobiographie marionnettique fictionnalisée : l'œuvre et la vie entrent en collusion chez Ilka Schönbein, de la dramaturgie narrative aux corps en scène qui ne cessent de recomposer sa présence corporelle. La pièce tient plus de la puissance incantatoire, quasi sacrificielle relativement au corps, dans une vaine plus proche d'Artaud et de Kantor, que vraiment dans une recherche en prise avec les changements demandés par les marionnettistes de sa génération. Ilka Schönbein fait de la scène un lieu d'apparition des figures mortuaires et de chimères qui peuplent nos têtes ou ont habité nos corps, ces corps en ruines dont les danses continuent de nous animer.

c) L'envol ou la précarité du geste : équilibres et tremblements

Le geste de l'envol est une image récurrente dans les œuvres d'Ilka Schönbein, aussi *La Vieille et la Bête* ne fait pas exception. Fantômes, personnages de mort, apparitions,… les corps

[1881] DORT, Bernard, « Un théâtre des frontières », in BANU, Georges (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, *op. cit.*, p.25.

s'envolent chez Ilka Schönbein, autant les marionnettes que la marionnettiste elle-même par le biais de trucages d'une extrême simplicité telle qu'une jambe artificielle, une jambe levée, et une jambe au sol revêtue de noir donnant ainsi la sensation de lévitation. Pour les marionnettes, Ilka Schönbein n'hésite pas à les porter à bout de bras, parfois à bout de force pour leur faire réaliser le rêve de l'envol impossible au corps humain.

Ce geste de l'envol chez Ilka Schönbein cherche à réinventer la posture debout, installant les corps de chair et de matière entre suspension et équilibre, à la fois dans une intense tension musculaire et la compression d'un souffle retenue. En *dé-rangeant* ainsi la verticalité du corps, nous retrouvons en creux des éléments de la danse eurythmique : fondée par Rudolf Steiner, cherchant à faire se rejoindre l'Homme et son Environnement, l'eurythmie utilise une gestuelle symbolique et entend s'adresser à l'être humain sur les plans physique, psychique et spirituel, appelant la sensibilité et les énergies internes de l'artiste à se révéler. La danse eurythmique est fondée sur l'importance des bras, dans un positionnement graphique du corps dans l'espace, une image travaillée en amont par le reflet dans le miroir chez Ilka Schönbein.

Ce double dans le miroir, dont Ilka Schönbein dit se séparer douloureusement en allant sur scène[1882], vient alors se refléter chez le spectateur. Les images projetées vont danser dans les esprits de la salle, réveiller des zones enfouies, échappant à Ilka Schönbein qui peut alors entrer en fusion quasi spirituelle avec le public.

Par cette triangulaire de la marionnettiste à la marionnette au spectateur, la ligne verticale de la posture debout devient déséquilibrée et anguleuse, trouvant de nouveaux points d'appui dans la représentation et sa réception. Chez Mabel Todd[1883] (avec moins de spiritisme que chez Steiner), il s'agit de projeter mentalement une image sur la vision que nous avons de notre corps lorsque nous faisons un geste dans l'espace pour se réconcilier avec cette image. Avec sa marionnette greffée, Ilka Schönbein partage dès lors son centre et ses appuis corporels premiers, déstructurant d'emblée sa verticalité, pour tenter l'impossible envol de la Ballerine et renouer alors avec un corps qui s'en va.

Les mouvements d'Ilka Schönbein et ses marionnettes produisent alors des formes oniriques, des visions frappantes autant que fugaces, dans un cycle perpétuel et ininterrompu (parfois rapide, parfois dans une extrême lenteur) de métamorphoses successives, déjouant notre capacité à saisir les lignes claires de démarcation entre le corps vivant et le corps de la

[1882] Entretien informel.
[1883] TODD, E., Mabel, *Le corps pensant*, *op. cit.*, p.77.

marionnette, pour flouter en quelque sorte les frontières des silhouettes et ouvrir des portes vers la projection d'images issues de notre espace mental sur ces corps en mutation.

Ainsi, le geste dansé se compose à partir de la rencontre entre fragments de corps moulés et corps lui-même : le corps humain renoue avec sa propre marque rendue rigide. Le geste saisit cette trace et compose une danse faite d'équilibre, de déséquilibre, de tremblement, de corps désossés, à la densité incertaine. Le partenaire en face du *danser avec* est une marionnette construite d'espaces vides qui recueillent l'interprète après sa propre chute. D'une certaine façon, les ressources pour danser se trouvent en soi-même chez Ilka Schönbein : son propre corps, de plus en plus indomptable et fatigué par les années[1884] comme la métaphore de l'âne (ce corps étranger enfanté) le suggère, lui répond par sa marque marionnettique et compose le *danser avec*. Plus libre en un sens, détaché de la gravité, du poids, mais aussi de la souffrance, le corps marionnettique *ré-active* et soutient le corps d'Ilka Schönbein comme une béquille, sur le chemin du geste en scène.

Le tremblement quant à lui contribue comme geste principal à l'ensemble fragile, précaire, de pauvreté de la pièce. Il érige la figure de la Ballerine en fantôme : la dramaturgie ne précise pas le statut de cette Ballerine (jeunesse ou fantasme de la Petite Vieille, apparition poétique ou inquiétante…), la seule certitude que nous ayons se lit sur son corps évidé, au costume miteux, à sa présence-absence. Le tremblement qui la parcourt rend son geste précaire et crée une tension entre vie et mort nous faisant « renouer avec l'inquiétude »[1885] de l'incertain, de l'hallucination que constitue le geste artistique au plateau.

Dès lors, le geste est permanent pour éviter la chute : il faut danser incessamment « sinon nous sommes perdus »[1886]. L'aspect spectrale et incertain de la Petite Vieille se loge dans le plus concret de sa corporéité : l'absence de continuité de sa matière, renvoyant à un au-delà de l'humain, au-delà d'Ilka Schönbein quand bien même elle en soit le moulage exact.

Ainsi, la greffe chez Ilka Schönbein a été envisagée comme une manifestation démultipliant le *moi* au plateau, allant jusqu'à produire une confusion entre les corps, mêlant leurs natures. Dans la perspective du *danser avec*, le corps est ici chargé de lui-même, de tout ce qu'il a été, de ses propres présences qui l'accompagnent et le soutiennent autant qu'elles l'encombrent et l'épuisent jusqu'à l'autodestruction. Tremblant, vacillant, dans des assises souvent précaires, le geste d'Ilka Schönbein s'inscrit en écho direct du fardeau kantorien : il nous faut porter nos anciens états d'*être*.

[1884] Entretien Ilka Schönbein et Oriane Maubert, 22 septembre 2017. Annexe, pp.47-52.
[1885] BORIE, Monique, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, chap.5 « Le théâtre entre la pierre et le double », *op. cit.*, p.251.
[1886] WENDERS, Wim, *Dansez, dansez, sinon nous sommes perdus. Un film pour Pina Bausch*, couleurs, 99min, 2011.

Conclusion du chapitre 5 – Repenser le duo entre chair et matière

La coprésence de la marionnette et du marionnettiste-danseur parvient à faire émerger un duo dansant intercorporel, intermatériel où ces deux corporéités si différentes se répondent, et s'offrent l'écoute indispensable à l'existence du *danser avec*.

Les processus de greffe qui ont été à l'étude sur les scènes du duo du *danser avec* soulèvent alors une interrogation : quel est cet espace *entre* qui relie le corps marionnettique et le corps humain ? Comment désigner cette zone floue entre les deux et comment remet-elle en cause les limites entre les corporéités ? Quelle danse peut alors y naître ?

CHAPITRE 6 – Vers un nouvel organisme

Ma pratique des arts plastiques, centrée sur l'espace et la scénographie, a toujours dialogué avec la danse. La pensée du corps prenant de plus en plus de place, elle a influencé ma compréhension du plateau-monde. La marionnette arrive alors comme une évidence. Ma perception de la matière se module grâce à la découverte d'une action réciproque. La matière se révèle active : elle me modèle autant que je la modèle, elle agit sur moi autant que j'agis sur elle, elle m'apprend… Et c'est dans la relation qu'on existe.

ENTRE.[1887]

Le *Danser avec* conduit en second point à s'interroger sur la façon dont la marionnette, en dansant avec le marionnettiste suivant le concept du duo abordé par les explorations précédentes, vient reconsidérer la division entre les corps. Par cette danse commune où la marionnette dépend physiquement à l'évidence du marionnettiste bien que ces deux figures soient distinctes plastiquement, un nouvel organisme émerge.

Cet organisme naît non pas de l'addition de ces deux corps aux biologies très différentes (chair et matières) mais de l'endroit qui les unit, du seuil où naît le geste dansé. Un espace entre[1888]. Comment alors définir ce nouvel organisme produit par le *danser avec* ? Quel est-il et quels sont ses enjeux ?

Le concept d'organisme que je propose de mettre à jour cherche à se détacher de la notion de corps, considérée comme trop évasive, victime d'un usage "fourre-tout" dans la langue suivant les jalons précédemment posés dans l'introduction générale. À la place, il s'agit de s'appuyer sur le concept de corporéité tel qu'il a déjà été abordé, Là où la corporalité définit le corps matériel et désigne la perception visuelle du volume, la corporéité enrichit le *danser avec* en désignant :

> un processus de structuration-déstructuration-restructuration permanent dans lequel le corps est entraîné, et qui empêche de le saisir de manière figée.[1889]

La corporéité est donc à la fois être un corps, et être constamment à l'écoute, dans une attention permanente à ce qui se passe autour de soi et accepter d'en être modifié. Le corps n'est plus une unité, ni une réalité close, mais devient une ouverture, un carrefour d'influences et de relations. Il est alors le reflet de notre culture, de notre imagination, de nos pratiques,… mouvant, instable.

[1887] PEREIRA, Marta, art., chap. « Cahier d'interférences », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, n°3, « Ré-animation », *op. cit.*, p.87. Marta Pereira est marionnettiste, sortie diplômée de la 10e promotion de l'ESNAM (École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières) en 2017.

[1888] *Idem.*

[1889] GUISGAND, Philippe, « À propos de corporéité », Centre d'Études des Arts Contemporains, Lille3, 31 octobre 2011, [en ligne]. In *Site Université de Lille3*, France, [consulté le 26 septembre 2017]. Disponible sur : http://perso.univ-lille3.fr/~pguisgand/downloads/PG_Corporeite.pdf.

La corporéité désigne pour le *danser avec* un réseau de forces, mettant en son centre la sensorialité et la réception. Il y a une réciprocité entre l'intérieur et l'extérieur du corps qui s'opère, tout à fait fondamentale pour *danser avec* la marionnette. Si la marionnette peut être envisagée comme un miroir déformant du danseur, il y a un effet-retour où le danseur est autant atteint par la marionnette qu'il peut la transformer. Cette fonction désignée comme chiasmatique revient à ce que Michel Bernard dit du geste du danseur qui se crée par la perception du monde et par la modification de son être sensible. Ou, pour le dire autrement :

> […] la spécificité et la relative autonomie d'un art par rapport aux autres ne sauraient se justifier par l'indépendance et l'originalité des propriétés des données matérielles d'un organe sensoriel pris en lui-même. D'une part, la spécificité artistique s'enracine dans la singularité de la modulation fonctionnelle d'une gestion énergétique et non dans la réalité objective et rationnelle d'un produit (tableau, sculpture, partition, pièce de théâtre, ballet, parfum, etc.). D'autre part, aucune modulation n'est exclusive ou ségrégative, mais s'articule et interfère nécessairement avec les autres. Autrement dit, le concept de "corporéité" implique un entrelacs polysensoriel ou, si l'on préfère, un chiasme intersensoriel qui invite l'artiste à un perpétuel voyage, à une errance infinie : l'art est, par essence, nomade.[1890]

De cet art nomade que parvient à saisir Michel Bernard, je repère la navigation de l'impulsion du geste dansé qui, dans cette rencontre dialoguée entre le danseur et la marionnette, ne se fixe jamais, que ce soit dans l'espace, le corps ou la matière. La corporéité vient s'entremêler avec le « suspens » d'Odile Duboc[1891], cet état d'être au plateau pour le danseur, prêt à chaque seconde, à l'écoute de ce qui se joue et de ce qui l'impacte, en l'occurrence ici la marionnette.

Pour penser le *danser avec*, je privilégie alors le terme d'organisme. Selon la définition courante, l'organisme est l'« ensemble des organes qui constituent un être vivant »[1892]. Ensuite, l'organisme désigne ce qui est organisé, un « assemblage, [une] combinaison, [un] ensemble des éléments constituant un être vivant. »[1893]

Par cette idée d'assemblage, l'organisme prend en compte la chair et ses dessous, autant ce qui est divisible dans le corps que ce qui ne l'est pas. Or, concernant la marionnette, il semblerait déjà qu'à cet endroit de la définition se trouve des similitudes : l'organisme marionnettique, s'il en est, prend en compte la fabrication, les matériaux choisis, les contrôles, le poids… Pour le danseur, la confection de la marionnette (son organisme) influence autant le geste dansé que l'aspect final de l'objet : la confection entraîne des conséquences sur la position de la main à l'intérieur de la marionnette, sur l'appui sur l'épaule pour soutenir la tête, sur le fait d'avoir les genoux pliés pour bouger les pieds de la marionnette… autant de paramètres qui émergent rapidement à la fois

---

[1890] BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap. 1 « La corporéité dansante », *op. cit.*, p.22.
[1891] DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphie*, ouvrage établi sous la direction de Françoise Michel et Julie Perrin, éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012, p.125.
[1892] LAROUSSE, « organisme », [en ligne]. In *Site Larousse*, France, [consulté le 13 septembre 2018]. Disponible sur : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/organisme/56427.
[1893] CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « organisme », [en ligne]. In *Site CNRTL*, France, [consulté le 13 septembre 2018]. Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/organisme.

comme des contraintes et comme des atouts dans la danse commune à la marionnette et au danseur, où la marionnette entre dans le jeu d'influences, de directions, de décisions. L'organisme est finalement ce qui structure, ce qui soutient. Ce sont, au-delà du corps, les rouages, les mécanismes et les réactions autant que le lieu de naissance des énergies.

La définition de l'organisme prend également en compte les entrailles, considérées comme le lieu de l'émotivité, mettant à jour certains symptômes psychologiques enfouis tels que la contrariété, le stress, la peur,… positionnant souvent dans la langue courante le ventre comme « deuxième cerveau », sur la même ligne que le dos, enveloppant la moelle épinière, et portant des crispations et des douleurs souvent assimilées à des maux internes. Comme l'a dit Maurice Leenhardt au début du XXe siècle[1894], les viscères ont un rôle central dans la conception du corps et des situations. Elles sont le centre de toute action : « agir avec ses tripes », « ça doit venir du dedans », sont des métaphores cherchant à véhiculer des imaginaires lors de répétitions de spectacles par exemple. De l'organisme ici, le marionnettiste mettra ses tripes dans la marionnette et fouillera d'une certaine façon dans les siennes.

Ainsi, l'organisme, tel qu'il est entendu ici est toujours en mouvement, en déplacement (respiration, clignement des yeux, réflexion, regard, battements du cœur, interrogations, flux du sang, pensées…), en réceptivité : l'organisme est un processus qui n'est jamais au repos[1895]. Il assure à la fois l'intégrité, la survie mais aussi l'adaptation de l'individu. Constamment en activité, l'organisme crée.

L'idée centrale de ce dernier chapitre, dans la perspective du *danser avec*, est que, dans cette coprésence marionnette-marionnettiste/danseur qui est portée à l'analyse via la marionnette portée (qui permet d'identifier à peu près deux sillons d'identité), ce processus de rencontre via la danse engendre une remise en cause, voire une modification profonde de la notion d'organisme. Comment la marionnette vient-elle déstabiliser autant que reconsidérer la posture et la condition-même du danseur par la création d'un geste dansé commune sur le plateau ? L'organisme pousse plus loin la question du duo et de la greffe : de l'incongruité du duo marionnette-danseur, il s'agit de passer à une réinvention d'un organisme mi-humain mi-marionnette qui fonctionne tout autant avec les artifices de l'un et la biologie de l'autre, et leurs dysfonctionnements. Une vision poétique, certes, pour réinventer le danseur en scène par l'écoute et l'accueil de l'autre. Une vision

[1894] Voir LEENHARDT, Maurice, *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, préface de Maria Isaura Pereira de Quieroz, éd. Gallimard, Paris, (1947, 1971) 1985, 314p.
[1895] À la différence d'un corps, qui peut être désigné comme un corps mort, synonyme du cadavre par exemple.

sensorielle et kinesthésique aussi : réinventer son état d'être en scène, finalement exaucer le vœu de Renaud Herbin et « sorti[r][1896] de son corps ».

I. La marionnette, un espace de réception

Où que tu sois, prends le temps de retrouver tes appuis, connecte-toi à ce qui de ton corps touche le sol, s'appuie sur lui, s'ancre, s'enracine, dégouline, fond.

Tu vas tout simplement respirer pour "atterrir" dans ton corps.

Toutes tes particules vont arrêter de s'agiter pour se suspendre, se poser dans l'ordre qui vient, dans la forme qui te fait plaisir. Tu t'installes en toi-même de façon agréable.

Ici, observe ce qui sort de toi et ce que tu laisses entrer en toi…

Odeurs, lumières, contacts, vagues, vibrations, sensations, émotions, paroles, regards, attentions… couleurs, désirs…

Quelles sont tes tentatives d'échanges ?[1897]

Entre le danseur et la marionnette, le vide. Trou, niches, poignée, creux, absence de matière, élastique,… les corps marionnettiques sont construits autour ou à partir d'espaces destinés à accueillir le danseur-marionnettiste. C'est de là qu'émerge ce nouvel organisme proposé par le *danser avec*, selon un processus réceptif dans une relation charnelle extrêmement forte où les corps s'épousent littéralement l'un l'autre. Dans une vision tout autant métaphorique que technique, j'envisage dès lors la marionnette comme un espace de réception.

Synonyme de l'accueil, la réception positionne tout d'abord des techniques d'imbrication des corps : le danseur reçoit la marionnette autant que la marionnette accueille le corps du danseur dans sa confection, par un espace qui lui est dédié. Jambe, main, tête trouvent des espaces construits pour se loger. Dans le vocabulaire courant de la danse, la réception est justement ce moment d'accueil du corps par le sol : lorsque le danseur termine son saut et retrouve le plancher

[1896] HERBIN, Renaud, « La curiosité d'exister », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, *op. cit.*, p.58.
[1897] NIOCHE, Julie, « Encyclopédie de gestes attentionnels », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », *op. cit.*, p.VI.

du plateau. La marionnette est conçue *a priori* pour accueillir potentiellement le danseur (poignée à saisir, trou pour laisser passer une jambe…), elle est pensée pour la chorégraphie, il y a un espace vraiment de *réception* prévu en elle. Cet espace est aussi le lieu de charge des forces : c'est ici que la danse va avoir son explosion du *Big bang*, son lieu de naissance.

Par ailleurs, en se rapprochant de son sens défini par les Sciences Physiques, la réception correspond au résultat du processus permettant de recevoir des ondes. L'onde est à la fois à envisager comme le point d'ébranlement modifiant, pour un instant, une surface (les rides dans l'eau lorsqu'un baigneur y pénètre), autant que « la modification de l'état physique d'un milieu matériel ou immatériel, qui se propage à la suite d'une action locale avec une vitesse finie, déterminée par les caractéristiques des milieux traversés »[1898]. L'entre-deux que situe le contact charnel entre la marionnette et le danseur est le lieu où ces ondes vont circuler d'un corps à l'autre, chacun devenant le lieu de la réception, conférant un mouvement d'aller-retour de ces ondes entre les deux corps. Ces ondes, ressenties par le danseur l'animent autant qu'elles lui permettent d'animer la marionnette. Elles vont alors dépendre du danseur lui-même (main plus ou moins grande, peau glissante par la sueur, ongles longs ou courts,…) autant que de la marionnette elle-même (comment est-elle conçue, qui la gantée ou portée avant, pendant combien de temps, auquel cas ressent-on la chaleur du précédent marionnettiste, sa sueur, voire la marionnette porte-elle l'empreinte indélébile de la main d'un seul marionnettiste l'ayant utilisée pendant un temps long...).

En insérant par exemple la main dans le cou de la marionnette pour articuler la bouche à la manière des *Muppets*, le marionnettiste-danseur va, par l'insertion de sa main, sentir et ressentir les vibrations nouvelles que la marionnette propose (sa chaleur, le confort de la mousse, l'odeur de la colle saisie par cette grande proximité,…). Sa main disparaît de sa perception visuelle en entrant dans la marionnette, et ouvre ainsi un espace à l'aveugle, sensoriel, une nouvelle perception tactile éprouvée par le corps (en l'occurrence ici, la main), traversée par les forces énergétiques qui animent ces deux figures, danseur et marionnette, du dedans. Ce sont ces forces qui, saisies dans leur mouvement comme des ondes, vont alors être le lieu de naissance du geste dansé. Sur ce point et dans le cas de la création de ce duo marionnette-danseur du *danser avec*, le terme de *force* est à entendre autant au sens premier, une « énergie musculaire qui permet à un être vivant de

[1898] LAROUSSE, site officiel, « onde », [en ligne]. In *Site Larousse*, France, [consulté le 01er février 2018]. Disponible sur : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/onde/56010.

réagir face à d'autres êtres, d'agir sur son environnement »[1899], qu'au sens dynamique de « ce qui modifie l'état de mouvement ou de repos d'un corps »[1900].

De plus, il est intéressant à cet endroit de noter que selon la définition propre à la Physiologie, la réception renvoie un stimulus sensoriel exercé sur un individu (stimulus tactile, auditif, gustatif, sonore, thermique, visuel). La construction de la marionnette, en offrant un espace de réception au danseur, stimule alors avec évidence l'activité chorégraphique. Le geste dansé va émerger à la fois de l'esprit et du corps du danseur (les images qu'il s'est donné pour objectif d'essayer, autant que ses envies), et aussi de cet espace qui lui est dédié, permettant d'être reçu par la marionnette : qu'offre la marionnette à cet endroit ? Comment permet-elle une plus grande exploration des mouvements, voire la création de gestes nouveaux qui n'avaient pas été envisagés ? Comment fait-elle organisme avec le danseur ?

Enfin, les Sciences de la Terre peuvent utiliser le terme de *réception* en synonyme à celui de *bassin*, désignant la partie supérieure d'un torrent, comme un réservoir. Ici, la réception est donc à la fois le lieu d'accueil et de concentration de cette énergie, et le lieu de chargement des forces avant la violence et la vigueur jubilatoire du déversement de l'eau dans le lit du torrent.

Dans un premier temps, la réception sera envisagée comme un espace de bouillonnement énergétique où les corps échangent et composent le geste dansé. Dans un second temps, nous verrons comment, dès lors que la marionnette a reçu le corps, ce dernier peut enfin faire vœu d'abandon et lâcher prise sur sa gravité.

Les œuvres portées à l'étude seront *Queue de Poissonne*[1901] conjointement créée par Laurie Cannac et Ilka Schönbein ; *Sans Objet*[1902] d'Aurélien Bory et *Transports exceptionnels, duo pour un danseur et une pelleteuse*[1903] de Dominique Boivin.

[1899] CNRTL, site officiel, entrée « force », [en ligne]. In *Site CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales)*, projet adossé à l'UMR ATILF (CNRS – Nancy Université), le CNRS et le projet de l'équipe d'excellence ORTOLANG, [consulté le 01er.02.2018]. Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/force

[1900] *Idem*.

[1901] SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *Queue de Poissonne*, mise en scène Ilka Schönbein, manipulation et jeu Laurie Cannac, marionnettes Ilka Schönbein et Laurie Cannac, lumières Sébastien Choriol, son François Olivier, musique et narration Alexandra Lupidi, assistante à la mise en scène Britta Arste, participation Romuald Collinet et Jo Smith, créé au Théâtre du Grand Parquet, Paris, 18 octobre 2013.

[1902] BORY, Aurélien (cie 111), *Sans Objet*, conception, scénographie et mise en scène Aurélien Bory, interprétation Olivier Alenda et Olivier Boyer, pilote-programmation robot Tristan Baudoin, musique Joan Cambon, lumières Arno Veyrat, assistante mise en scène et costumes Sylvie Marcucci, sonorisation Stéphane Ley, décor Pierre Dequivre, masques Guillermot Fernandez, créé au Théâtre national de Toulouse (TNT), 7 octobre 2009.

[1903] BOIVIN, Dominique (Collectif Beau Geste), *Transports exceptionnels. Duo pour un danseur et une pelleteuse*, chorégraphié et interprété par Dominique Boivin assisté de Christine Erbé, coordination artistique Philippe Priasso, interprète Rémy Bénard, conducteur William Defresne, créé en 2005.

A) Du bouillonnement énergétique, de l'échange

Un trouble naît de la relation entre l'homme et la marionnette, cette dernière semble échapper à son manipulateur, tout en reflétant son état intérieur.[1904]

La marionnette envisagée comme un espace de réception est d'abord le lieu d'un bouillonnement énergétique et d'échange sur la scène du *danser avec*, chargeant cet entre-deux corps pour produire le nouvel organisme. Je me focalise ici sur *Queue de Poissonne* d'Ilka Schönbein et Laurie Cannac, où Laurie Cannac anime une sirène en pleine transformation vers le corps humain.

*

« Sentez-vous le prince qui s'éveille en vous ? Ou à côté de vous ?! Il y a quelque chose dans l'air. La transformation… s'opère ! » Sur cette incantation prononcée au milieu du spectacle, la transformation de la sirène en humaine commence. Au son très léger d'un accordéon, sur la plainte chantée d'Alexandra Lupidi, la lumière revient progressivement sur le plateau. Au centre de la scène, une sirène turquoise est allongée au sol, bras tendus vers l'avant, ventre au sol, queue de poisson relevée en demi-cercle au-dessus d'elle. Sa tête est un masque moulé sur le visage de Laurie Cannac, bouche ouverte comme dans un chant silencieux, yeux fermés. La facture du masque est légèrement floutée, faite de bosses et de creux.

Avec douceur, la sirène ondule sur place comme portée par le calme des flots. Elle lève les bras tandis que la queue s'écarte vers l'arrière. La comédienne-marionnettiste est en réalité assise à l'intérieur d'une combinaison, dans une posture inversée à celle de la sirène : sa tête est dans la queue de poisson, ses pieds dans les bras de la sirène, une main tout au bout de la nageoire finale, l'autre main tenant le masque entre ses pieds (entre les mains de la marionnette). Lorsque la marionnette lève les bras et que la queue de poisson se penche vers l'arrière, Laurie Cannac est en appui seulement sur ses ischions. La queue de poisson trace un cercle tandis que, accompagnée de ses mains, la tête de marionnette semble montrer l'horizon.

Puis la marionnette glisse ses bras au sol, la queue de poisson est complètement à la verticale : Laurie Cannac s'est assise, jambes tendues devant elle. La queue s'étire, le corps penche vers cour, la marionnette se tourne légèrement.

[1904] GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, « Carnets de fuites », *op. cit.*, p19.

D'un coup, la queue donne un grand coup sur la tête de la marionnette qui prend peur : ses bras rampent de droite à gauche avec rapidité. Deuxième coup sur la tête, la marionnette se retourne pour regarder. L'ensemble se met de profil : le spectateur peut alors voir très nettement la posture assise de la manipulatrice. Dans un frétillement intense, la marionnette tombe sur le côté. La nageoire au bout de la queue ne cesse de frétiller, comme un poisson qui agonise. La sirène se replie complètement sur elle-même : tête en arrière et queue rapprochée ; la danseuse est sur le dos, mains et pieds en l'air, elle est désormais tout à fait visible du spectateur, qui oscille selon les gestes entre illusion et révélation du processus, à quelques secondes d'écart.

Elle se balance d'avant en arrière puis, sur une impulsion plus forte, revient en position assise. Ainsi installée, la tête de la marionnette est à l'envers et ses mains sont au sol, inanimées. La queue est à la verticale mais, ainsi assise, le tissu paraît plus élargi. Laurie Cannac effectue à l'intérieur des gestes anguleux qui bossèlent le tissu de part en part : la présence de l'interprète est clairement visible. Elle ondule et fait de larges cercles en suivant la musique.

La tête de la marionnette reprend son sens d'origine pour recréer de la cohérence avec le reste du corps : elle lève ses bras et c'est toute la sirène qui bascule en arrière. La danseuse roule sur les fesses et, sur le retour, se met debout. Ses pieds dans les avant-bras de la marionnette forment des palmes, Tête en bas, la sirène fait le poirier : la marche de la sirène arrive par l'envers, sur les mains. Ainsi debout, la queue dans laquelle est logée Laurie Cannac continue de tracer de larges cercles dans l'espace, de plus en plus vite. La marionnette se déplace sur les mains par de petits mouvements pressés et, d'un coup, sa tête se retrouve de nouveau à l'envers. Elle recule vers le fond de la scène.

La tête, tenue à la main par Laurie Cannac, se décroche tout à fait et roule sur la queue de poisson qui la berce. La manipulatrice s'assoit lentement en fond de scène derrière une barque, et s'allonge au sol. La tête de la marionnette et la queue de poisson, l'une à l'envers, l'autre frétillante, disparaissent ensemble dans l'obscurité.

*

Inspiré de *La Petite Sirène* d'Hans Christian Andersen, *Queue de poissonne* est l'histoire terrible « d'une muette et d'un aveugle »[1905] où celle qui sauve la vie du prince finit mutilée de ses jambes, et dissoute en écume de mer. Cette expression utilisée par Laurie Cannac pour présenter le spectacle fait autant référence à la dramaturgie (la sirène, le prince) qu'à la manipulation (la marionnette muette, la marionnettiste-danseuse aveugle dans la marionnette). Comment la

[1905] SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge) et CANNAC, Laurie, *Queue de Poissonne*, dossier pédagogique, 2013, p.3.

manipulation dansée de Laurie Cannac reconsidère-t-elle les rapports de la marionnette et de l'interprète au plateau pour produire un nouvel organisme au *danser avec*, au-delà de la greffe et du *danser dans* ? Nous verrons dans un premier temps le motif de la transformation, puis la notion d'organisme nomade présente dans cet extrait.

ill. n°88 : *Queue de Poissonne*, Ilka Schönbein et Laurie Cannac, création 2013. © Marinette Delanné.

a) La transformation : la sirène se met debout

Par cette séquence, nous renouons avec le thème de la métamorphose, cher à Ilka Schönbein[1906] qui a co-mis en scène ce spectacle, et le personnage magique de la sorcière, à l'origine de toutes les transformations, par la voix-off et ses incantations prononcées ou chantées qui placent l'extrait sous la dynamique de l'envoûtement.

De la sirène qui frétille, la danseuse émerge progressivement : le jeu avec le tissu se transforme, d'une proposition cherchant l'illusion réaliste de l'animation de la queue de poisson avec la sirène à plat-ventre, il glisse vers un geste plus étiré, fait de cercles, plus abstrait aussi révélant la place du corps de la marionnettiste sous le tissu. En ce sens, nous nous éloignons du duo du *danser avec* ou même du *danser dans* : même si les techniques sont proches, la déconstruction progressive de l'illusion dans ce spectacle-là reconsidère les rapports avec la marionnette non pas du côté du réalisme de l'animation visant à dissimuler la marionnettiste, mais du côté de la danse contemporaine où l'interprète cherche sa visibilité.

[1906] VOISIN, Thierry, « Ilka Schönbein fait « danser ses vieux os » », *Télérama Sortir*, n°3137, 24 février-2 mars 2010, p.5.

Lorsque la sirène en transformation se met debout, le geste du *danser avec* oscille entre la transformation présente dans la dramaturgie (la sirène devient humaine), et la transformation opérée dans la perspective de la réception où la marionnettiste logée dans la marionnette construit un nouvel organisme : le geste dansé évolue pour dépasser de la stricte imitation à l'écoute, non plus nécessairement de la narration d'Alexandra Lupidi, mais de la perception du tissu et ses possibilités.

La marionnette aussi s'en trouve bouleversée. La danseuse marche sur les mains de la sirène et la tête, moulée sur le visage de Laurie Cannac, reprend le motif de mort ou du moins de distanciation face à l'illusion que l'on retrouve chez Neville Tranter ou Ilka Schönbein : sans cou, ossature, structure, cette tête libre se retourne dans tous les sens possibles, s'extrait de la masse textile et la surplombe, comme une figure mortuaire dominant les sensations du corps. Le personnage de la sirène meurt de sa condition initiale pour devenir autre.

La posture érigée à la verticale – la station debout retrouvée par Laurie Cannac, acquise par la sirène en transformation –, si anodine dans le quotidien où nous la pensons à peine, renoue dans *Queue de poissonne* avec des fondements « élémentaire[s], significati[fs] de l'humanité »[1907], comme un point de départ de la vie, tant pour le personnage de la sirène que pour l'interprète. La destruction de la sirène se manifeste par cette verticalité retrouvée pour l'interprète enfermée en elle.

Comme le souligne David Girondin Moab à propos de sa propre pratique, « lorsque notre animation d'un objet fascine, c'est justement qu'on ne sait plus qui anime qui et qu'on est réellement incapables, nous-mêmes, de le savoir. »[1908] C'est ce qui se produit ici dans la perspective de l'espace de réception et de la réciprocité incontournable du *danser avec*. Dans le cas présent, les gestes de la transformation de la sirène en humaine sont composés selon un déséquilibre constant, contrastant les deux figures : quand la sirène est allongée, la danseuse en elle s'amenuise, tandis que lorsque la marionnettiste stabilise sa présence verticale, la sirène disparaît.

En pensant *en* marionnette, *à partir* de la marionnette pour se laisser guider comme le souligne Laurie Cannac lors de notre entretien, rappelant que selon elle la marionnette a « sa propre volonté »[1909], le geste de ce *danser avec* se noue avec la figure du funambule telle qu'elle est avancée

---

[1907] GARRÉ, NICOARĂ, Marie et LEMPICKI, Anne (org.), Journée d'études « Tenir debout », laboratoire Texte et Culture, équipe Praxis et esthétique des arts, Université d'Artois, Arras, 19 mai 2017.
[1908] GIRONDIN MOAB, David, « La curiosité d'exister », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, *op. cit.*, p.58.
[1909] Entretien Laurie Cannac et Oriane Maubert, 24 septembre 2017. Annexe, p.55.

par Georges Didi-Huberman[1910] et interroge les notions d'équilibre et de déséquilibre, selon des perspectives motrices, dramaturgiques, mais aussi spatiales voire spirituelles. De la dislocation de l'une, l'autre en sort sauvée mais atteinte. Le corps de ce *danser avec* est à penser non pas depuis une interprète en pleine puissance physique, mais au contraire à partir d'un nouvel organisme précaire, conçu par la fragilité d'une rencontre condamnée à être éphémère, « un corps instable, [à l'] espace fuyant, [au] regard fulgurant »[1911]. L'organisme reconsidéré par le *danser avec* est limité par ces rencontres précaires mais saisissantes.

Dès lors, l'engagement de Laurie Cannac avec la marionnette est total, englobant toutes les strates de son corps pour essayer de trouver des manières d'être en scène ensemble, et de manipuler chaque fois d'une façon différente.[1912] La marionnette envisagée comme un espace de réception pousse à une inventivité du corps. La pièce d'Andersen est elle-même une histoire de transformation, passant du statut de sirène à celui de femme jusqu'à l'écume de mer. Le corps change d'état, de nature, et de densité dans le conte comme sur la scène. Dans la manipulation, l'organisme se fait matière, pince, queue de poisson, humaine.

Comme Laurie Cannac le précise lors de notre entretien, elle travaille à un corps disponible[1913], et tend vers un corps performatif poussé par la marionnette et les pistes qu'elle propose implicitement.

Pour l'interprète, l'enjeu lorsque l'on joue avec des marionnettes est de toujours localiser son être dansant quelque part, mais de manière chaque fois différente, dans une impermanence du geste impossible à fixer de pièce en pièce : une variation continue de transformations éphémères et de renouvellements de soi. Dès lors, il s'agit pour la danseuse « d'habiter le lieu où [elle] se tien[t] »[1914] et de se laisser habiter en retour par ce qui s'y tient déjà : la marionnette. Déjà présente, elle offre un espace de réception où se loger, à habiter, constitué de formes, de textures, d'odeurs, de poids, de signes, de mémoires de façonnage,… Dans cette perspective, la marionnette offre au corps dansant qui arrime un espace autant que de nouveaux chemins de transformation pour déplier le geste dansant autrement, *à travers* et *avec* elle. *Danser avec* la marionnette, c'est faire l'expérience du déplacement en s'éloignant du contrôle (être

[1910] Voir DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sur le fil*, éd. de Minuit, Paris, 2013, 91p.
[1911] MONS, Alain, « Le corps dérobé », *Terrain. Anthropologies et sciences humains*, « Danser », n°35, 2000, pp.109-124, [en ligne]. In *Site Journals Open Edition*, France, [consulté le 14 août 2020]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/terrain/1103.
[1912] Entretien Laurie Cannac et Oriane Maubert, 24 septembre 2017. Annexe, pp.53-57.
[1913] *Idem.*
[1914] BRUNEAU, Julien, « Encyclopédie de gestes attentionnels », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », *op. cit.*, p.VII.

« aveugle »[1915]), c'est accepter d'emblée un nouveau déséquilibre en entrant dans une localisation inconnue. Il ne s'agit plus de faire usage de l'objet mais de recevoir son accueil, ses nuances d'exister, ses propositions. Le *je* se déporte dans ce lieu partagé de l'espace de réception pour (s')expérimenter, une invitation à l'interprète à s'explorer dès lors qu'il est à l'écoute de la marionnette en face de lui, comme le soulignait Renaud Herbin : « je comprenais peu à peu la force de l'objet et de la marionnette : ils se transforment et je m'observe me transformer. Nous nous prolongeons. Nous nous surprenons. Je suis enfin sorti de mon corps »[1916]. Entre passivité, disponibilité et indétermination, le rôle de la marionnettiste-danseuse est d'être à l'écoute du geste de sa marionnette, dans un état réceptif.

b) « L'errance infinie »[1917] : l'organisme « nomade »[1918]

Le geste chez Laurie Cannac part donc de la marionnette et d'une longue exploration de ses possibilités[1919], cherchant ainsi ce « processus de structuration-déstructuration-restructuration permanent dans lequel le corps est entraîné, et qui empêche de le saisir de manière figée »[1920]. La marionnette envisagée comme un espace de réception est donc une invitation au voyage pour le corps dansant avec la marionnette, une incitation au déplacement, cette « histoire d'une solitude intérieure qui cherche le chemin de l'autre »[1921] comme le rappelle Ilka Schönbein.

Ce « perpétuel voyage »[1922], cette « errance infinie »[1923] selon l'expression de Michel Bernard, a lieu par, dans, comme, avec la marionnette chez Laurie Cannac et si, comme elle le suppose la marionnette est cet « objet qui raconte une partie de soi »[1924], nous sentons ici l'influence de la danse eurythmique d'Ilka Schönbein transmise à Laurie Cannac, visant à allier l'âme et le geste au-delà de l'effort et de la technique (Laurie Cannac assume d'ailleurs ne pas avoir appris spécifiquement une pratique corporelle)[1925], à l'écoute de ses sensations et des propositions de l'objet.

1915 SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge) et CANNAC, Laurie, *Queue de Poissonne*, dossier pédagogique, 2013, p.3
1916 HERBIN, Renaud, « La curiosité d'exister », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, *op. cit.*, p.58.
1917 BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap. 1 « La corporéité dansante », *op. cit.*, p.22.
1918 *Idem.*
1919 Entretien Laurie Cannac et Oriane Maubert, 24 septembre 2017. Annexe, pp.53-57.
1920 GUISGAND, Philippe, « À propos de corporéité », Centre d'Études des Arts Contemporains, Lille3, 31 octobre 2011, [en ligne]. In *Site Université de Lille3*, France, [consulté le 26 septembre 2017]. Disponible sur : http://perso.univ-lille3.fr/~pguisgand/downloads/PG_Corporeite.pdf.
1921 SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge) et CANNAC, Laurie, *Queue de Poissonne*, dossier pédagogique, *op. cit.*
1922 BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, chap. 1 « La corporéité dansante », *ibid.*, p.22.
1923 *Idem.*
1924 Entretien Laurie Cannac et Oriane Maubert, 24 septembre 2017. Annexe, pp.53-57..
1925 *Idem.*

Dès lors, ce *danser avec* devient un bouillonnement d'énergie contenue dans la rencontre à renvoyer au public avec intensité[1926] pour se recharger les uns les autres en retour. Les pratiques de Laurie Cannac et Ilka Schönbein viennent de la rue et produisent en conséquence des espaces de réception composés de corps qui se parlent, qui s'interpellent. Et lorsque nous regardons *Queue de Poissonne*, effectivement, nous sommes avec elle, dans la sueur de la performance physique du solo, et nous la cherchons dans le dédale de matière et de masques qui troublent ou au contraire peuvent rendent limpide sa présence.

ill. n°89 : *Queue de Poissonne*, Ilka Schönbein et Laurie Cannac, création 2013. © Marinette Delanné.

Cette transformation de *Queue de poissonne* est finalement le chemin qui mène à l'âme de la danseuse et qui la relie, comme à un fil au geste marionnettique : la marionnette reçoit la danseuse et de leur entre-corps se compose un nouvel organisme, hybride selon la créature fantastique de la sirène entre humain et poisson pour la dramaturgie, entre texture, démultiplication de soi, et révélation ou annulation de la présence par l'exploration pour le geste. Résonnent alors au loin les mots d'Henri Michaux : « Dans son corps corseté pour sentir le résonnant, tendu vers un monde où la suée même est sonore, il cherche le drame voyageur qui sans trêve circule autour de lui et de tous ses frères meidosems inquiets et qui ne savent quoi saisir. »[1927]

[1926] Entretien Laurie Cannac et Oriane Maubert, 24 septembre 2017. Annexe, pp.53-57.
[1927] MICHAUX, Henri, *La vie dans les plis*, chap. « Portrait des Meidosems », « Dans mon corps », *op. cit.*, p.159.

B) Quitter son poids : le vœu d'abandon à la marionnette

Les danseurs doivent pirater leurs programmes de mouvements élémentaires pour s'adapter à de nouveaux mouvements. […]

Les danseurs acquièrent du discernement dans leur sensation du corps. […]

De nos jours, les sens jouent un rôle d'instruments de divertissement plutôt que d'outils de survie.[1928]

Le *danser avec* où la marionnette est envisagée comme un espace de réception conduit le danseur-marionnettiste à produire des gestes inversant désormais les rôles de manipulation : puisque la marionnette est conçue pour le recevoir, il peut s'abandonner à elle, lâcher toute prise sur ses contrôles, et faire d'elle son partenaire à part entière. Au regard de nos échanges fructueux et de son œuvre, la pratique artistique la plus à propos pour cerner cet abandon du danseur à la marionnette est sans aucun doute celle d'Aurélien Bory avec *Sans objet* qui, dans les traces de Dominique Boivin avec *Transports exceptionnels, duo pour un danseur et une pelleteuse*, a placé comme motif principal la rencontre dansée des corps *avec* un robot d'usine, où le robot initie le geste où se coulent les danseurs.

Lieu énergétique et de l'échange, la marionnette ici robot d'usine est envisagée comme un espace de réception car le danseur la suit, se laisse porter, oublie sa gravité, lui abandonne toute conscience de lui-même. Si selon la marionnette Aurélia Iva qui a également travaillé avec des figures à la croisée de la marionnette et du robot, « notre désir est de confronter le spectateur à une naissance quasi divine du mouvement dans un corps connecté au cosmos et, surtout, d'ouvrir par là un questionnement philosophique »[1929], alors par ces zones de rencontres situant les corps et les espaces au seuil, dans une instabilité des danseurs et des formes, chacun semble créer une manière de danser avec la marionnette. L'intime, sensoriel et énigmatique, de la naissance de l'impulsion du geste vient alors rencontrer la composition matérielle de la marionnette. Une respiration commune émerge de cette rencontre, dégourdissant les jambes trop longtemps restées inanimées, les bras par tant de fois trop étirés, réveillant des corps plongés jusqu'ici dans les chemins de danser autonomes – presque automates – qui étaient les leurs. Ici naît un geste commun.

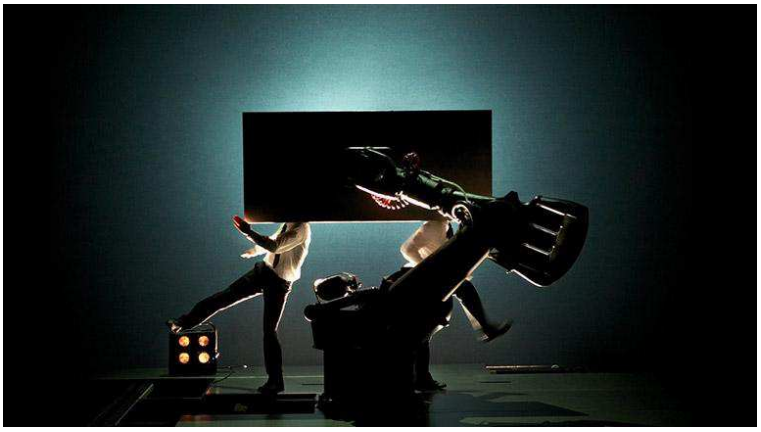
[1928] PAXTON, Steve, *La gravité*, trad. angl. Denise Luccioni, éd. Contredanse, Bruxelles, 2018, p.21, 29 et 31.
[1929] PLASSARD, Didier et IVAN, Aurélie, « Interroger le mouvement », in PLASSARD, Didier et GUIDICCELLI, Carole (dir.), *ArtPress 2*, « La marionnette sur toutes les scènes », n°38, Paris, août-octobre 2015, p.65.

Il s'agit donc de se concentrer sur une partie du travail d'Aurélien Bory, présenté par le journaliste Nicolas Martin de la façon suivante :

> [Vous êtes un] metteur en scène, chorégraphe [ayant] fondé la Compagnie 111 à Toulouse en 2000. Vous travaillez depuis le départ sur ce qu'on appelle une hybridation des genres, pour que le spectateur ne puisse pas reconnaître la forme artistique ou la discipline que vous lui proposez. Vous parlez vous-même de théâtre physique.[1930]

De formation à l'origine scientifique, Aurélien Bory s'est notamment intéressé à la physique et à l'acoustique avant de se diriger vers les arts du cirque[1931].

Le spectacle *Sans objet* créé en 2009 par Aurélien Bory me préoccupe ici révélant, en creux ou de manière assumée, un geste de manipulation propre à la marionnette autant qu'un geste dansé. L'œuvre d'Aurélien Bory se nourrit d'approches artistiques diverses, approfondies au détour des rencontres d'un parcours artistique touchant autant à la danse qu'aux arts du cirque, à l'espace et au matériau dans leurs rencontres avec le corps.



ill. n°90 : *Sans Objet*, Aurélien Bory, création 2009. © Aglaé Bory.

Comme Aurélien Bory le dit lui-même dans le dossier de présentation de la pièce :

> La relation entre l'être humain et la technologie se déploie considérablement. Là où il existait une frontière […], à savoir celle entre l'inerte et le vivant, on voit apparaître une zone de latence […]. L'homme, – et ses deux réalités, le corps et la pensée, – n'est plus seul.[1932]

Dans une dynamique dansée similaire à la création *Transports exceptionnels, duo pour un danseur et une pelleteuse* de Dominique Boivin, *Sans objet* de Bory propose la rencontre chorégraphique de deux danseurs avec un robot industriel détaché de sa fonction d'origine : le robot, sorti de l'usine de

---

[1930] MARTIN, Nicolas, « Pas de danse avec Aurélien Bory », France Culture, le 15 juillet 2015, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 30 novembre 2017]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/l-invite-culture/pas-de-danse-avec-aurelien-bory.

[1931] Aurélien Bory se forme d'abord aux sciences physiques à l'Université de Strasbourg, ce qui le conduit premièrement à travailler sur l'acoustique architecturale. En 1995, il intègre le studio de création au sein du Lido, Centre des arts du cirque, à Toulouse. C'est en 2000 qu'il fonde la Compagnie 111 dont les créations s'orientent vers un théâtre curieux, physique, très singulier, à la croisée des arts et des genres, échappant à toute forme d'identification disciplinaire. La compagnie 111 touche ainsi autant au cirque qu'à la danse, aux arts visuels, mais aussi la marionnette dont il est question dans nos entretiens.

[1932] BORY, Aurélien, *Sans Objet*, dossier du spectacle, 2009.

conception de voitures à laquelle il était affecté, se retrouve sans objet, dépossédé de son utilité, dans une nudité et un isolement extrêmes face au monde sur le plateau. Dans cette perspective, il devient une marionnette du *danser avec* qui donne le change aux danseurs qui partagent la scène avec lui, animé par un manipulateur en bord de plateau. Dès, il se fait à son tour espace de réception.

ill. n°91 : *Transports exceptionnels. Duo pour un danseur et une pelleteuse*, Dominique Boivin, création 2005. © Frédéric David.

Au-delà du spectaculaire chez Bory (un robot d'usine) et chez Boivin (une pelleteuse) qui met à l'épreuve le danseur, dans un danger frôlé face à la machine, Dominique Boivin a une démarche un peu différente dans la mesure où il cherche à créer une illusion d'animation en dérobant le machiniste à la vue du spectateur derrière des vitres sans teint. C'est le dialogue pelleteuse/danseur qui prime, produisant rapidement la sensation d'une autonomie de la machine. Le manipulateur du robot chez Bory est considéré autrement : dans un jeu de caché-montré, le spectateur le voit derrière son écran de contrôle et peut à loisir fixer son attention sur lui. L'illusion de l'animation est, dès le départ, renégociée chez Aurélien Bory dans ce jeu de dialogue chorégraphique entre robot et danseur, objet en mouvement et corps vivant.[1933]

Quels gestes sont alors possibles entre le robot d'usine de plusieurs tonnes et les danseurs de chair face à lui ? Quelle est cette rencontre entre ces corps si différents ? Et comment l'acier reçoit-il le vivant ? Il s'agira tout d'abord d'envisager cette rencontre entre l'acier et le corps, et la façon dont le robot est piloté. Ensuite, nous étudierons la consigne de suivre la machine proposée par Aurélien Bory, pour envisager enfin comment l'espace et le geste se répondent.

[1933] Ce qui pourrait différencier le robot de la marionnette est sans doute, outre sa confection et l'imaginaire qui en découle, la programmation technologique qu'il implique nécessairement. Il rejoint néanmoins, dans le présent article, la marionnette par son usage spectaculaire d'abord, la part de spontanéité et d'improvisation laissée dans la programmation par la manipulation en direct ensuite, et enfin par la rencontre dialoguée, cet effet retour entre l'interprète et l'objet, qui constitue l'un des éléments clés de la marionnette au théâtre. Un outil donc que l'on manipule tout en le programmant, qui soutient en tant qu'objet autant qu'il peut *donner du jeu*, donner le sentiment de surprendre, presque comme un partenaire.

a) De l'acier et du corps

Avec *Sans objet*, le spectateur assiste à une confrontation dansée proche du science-fictionnel entre les corps de deux danseurs et celui d'un robot d'usine, l'homme et la machine, la chair et le métal. Le robot, par son poids et la menace qu'il constitue, crée une tension avec la fragilité du corps de chair qui partage la scène avec lui. Les deux corporalités, vivante et non vivante, rejoignent la marionnette qui danse, utilisant l'objet comme corps-frontière[1934], un lieu de rencontre des corps, un espace de réception pensé en pivot central de la représentation.

Ce robot à l'origine utilisé pour peindre les voitures dans les usines se compose d'un bras d'acier sur un socle, qui a la capacité de se déployer pour se dresser à la verticale sur une hauteur de plusieurs mètres, formant une colonne métallique vertigineuse. Dans cette perspective, le spectateur peut à loisir y projeter ses fantasmes anthropomorphiques : ceux-ci sont en effet renforcés le seul ajout effectué par la compagnie sur le robot, à savoir le positionnement de deux lumières tout en haut du bras pour figurer un regard. La tête peut alors se plier vers l'avant et scruter la salle, en écho explicite à des références de science-fiction issues du cinéma ou de la littérature qui prennent directement corps au milieu du spectacle : le robot, après avoir rangé, éliminé les corps des deux danseurs sous les planches de la scène, balaye le public de ce regard lumineux avec l'air de chercher le prochain corps humain à camoufler, déclenchant, par ce geste scrutateur, les rires nerveux de la salle. Un contact s'établit à cet endroit entre le public et le robot, mettant en évidence, comme un sursaut de réel, le pacte implicite entre le public et tout spectacle utilisant des ressorts propres à l'illusion. La machine robotique est alors dépossédée dans son geste mécanique et utilitaire pour se faire ici marionnette, partenaire à part entière du duo du *danser avec*.

Si la tête du robot est équipée de mors (avec des terminaisons pneumatiques dont on entend l'air comprimé s'échapper) qui s'ouvrent et permettent de déplacer les éléments du décor, il y a néanmoins un travail sur les bruitages qui vient renforcer la présence du robot, donnant à entendre le dedans de la machine, les rouages, son souffle, sa voix même s'il n'y a pas de mots. À l'inverse, les êtres *a priori* doués de parole que sont les danseurs restent muets, hypnotisé par la masse d'acier au centre de la scène.

Les jeux sonores et lumineux qui composent la pièce permettent d'envisager le robot, non pas uniquement comme un agrès ou un support technique nécessaire aux danseurs, mais aussi comme un partenaire de la danse. Le spectacle bascule alors dans un processus oscillant entre

[1934] BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, *op. cit.*

présences et effets de présence, faisant du robot un personnage entrant en dialogue physique avec les danseurs. De ce trio chorégraphique émerge un dialogue corporel fondé sur la réciprocité, établissant le lien relationnel nécessaire du *danser avec* entre l'homme et la machine.

Marionnette autant que marionnettiste, le robot est autant support technique nécessaire à la réalisation du geste des danseurs – il en est l'agrès, le support, ils luis grimpent dessus ou se suspendent à lui – l'objet non vivant placé au centre de la scène, que l'instigateur-même du geste. Il donne le change comme un partenaire.

À la différence des marionnettes que nous avons abordées précédemment pour le *danser avec*, ce robot de *Sans objet* n'a pas spécifiquement d'espace ouvert, vide, creux, ou de poignée pour recueillir le danseur. C'est tout son corps qui se fait espace de réception pour le danseur, bien plus grand, bien plus gros que lui, plus solide aussi, prêt à l'accueillir et à le soulever. Si l'espace de réception n'est pas dissimulé dans un creux par exemple, c'est par le dessous, en soulevant les corps, que s'établit ce nouvel organisme du *danser avec*. L'envolée des corps humains devient possible, inversant les rapports de manipulation. Le robot apparaît dès lors comme la dynamique, la source même du geste.

Lors de l'un de nos entretiens, Aurélien Bory indique à propos des répétitions de *Sans objet* que :

> Les acteurs ont été cantonnés à un rôle d'observateur pendant les trois premières semaines. Quand ils sont passés sur le plateau, je leur ai donné la consigne de suivre la machine.[1935]

En demandant ainsi à ses danseurs de n'avoir aucun contrôle sur la machine et de se laisser guider par elle, Aurélien Bory choisit de positionner le robot comme lieu de naissance du geste dansé. Le dialogue physique entre ces trois corps redistribue de manière fondamentale les relations de dominant/dominé propres aux rapports originellement établis pour la marionnette. En ayant pour référence l'essai *Sur le théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist[1936] où, rappelons-le, la marionnette est présentée comme modèle inspirant le danseur, Aurélien Bory envisage le robot d'usine comme un corps doué d'actions et de mouvements, qui parle ici le même langage corporel que les deux danseurs et peut ainsi les convier à une forme d'abandon de soi dès lors qu'ils se mettent à le suivre.

[1935] Entretien informel du 12 mai 2017.
[1936] KLEIST, Heinrich (von), *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*

b) Piloter le nouvel organisme

Lorsque les danseurs prennent appui sur le robot, les jeux d'ombres créent des contrastes fusionnant visuellement les trois corps en une seule et même corporalité, porteuse d'un geste lent et décomposé, unique : les contours de cette silhouette deviennent hors normes, hors codes, se détachant de toute figure corporelle clairement identifiable pour créer un nouvel état de corps par un geste qui lui est propre. Le nouvel organisme du *danser avec* prend ici corps dans l'obscurité, fusionnant les corps.

Nommé « machiniste »[1937] ou plus souvent « pilote »[1938] par Aurélien Bory, un membre de la compagnie s'est formé auprès du constructeur du robot pour apprendre ses fonctions et quelles pouvaient être les modalités de cet objet industriel pouvait faire théâtre. La démarche propre à la genèse du spectacle *Sans objet* a donc été que les artistes sont allés à la rencontre de l'industrie pour tenter d'en adopter les codes essentiels à la création. Ce robot fait partie des plus grands de sa catégorie pouvant entrer dans une salle de théâtre : ses dimensions et sa puissance ouvrent alors des perspectives à la recherche dansée de confrontation de ces corps *a priori* opposés.

Côté jardin en fond de scène, le pilote a un rôle fondamental dans la conception du spectacle, ayant révélé les possibilités et impossibilités de la machine ainsi que les risques pour parvenir à composer le *danser avec*. Ni caché ni montré, sur le principe de la régie vue à l'extérieur du plateau de jeu tout en étant sur la scène, le visage du pilote est invisible à l'œil du spectateur, derrière l'écran de contrôle sur lequel il a un retour caméra. Sans être un personnage du spectacle, tout en ne cherchant pas sa disparition au profit de l'illusion, le pilote du robot, par son geste de manipulation assumé, est alors positionné dans une coprésence visuelle entre ces corps contraires.

Les gestes du robot sont en partie préprogrammés – à la manière d'un automate – et le pilote a la possibilité de réguler leur vitesse (par accélération ou décélération), s'inscrivant dans une temporalité très proche de celle des danseurs. Comme un marionnettiste, il donne manuellement les *tops* nécessaires au déclenchement de l'action. Il semble y avoir ici un double rapport à la marionnette dans la mesure où nous avons d'un côté le robot, qu'Aurélien Bory désigne comme « une marionnette technologique »[1939], et de l'autre les danseurs que la machine manipule, créant un rapport « d'actifs-passifs » inversé où « le robot est actif et les acteurs, les corps, sont passifs » selon l'expression du chorégraphe.

[1937] Entretien informel du 12 mai 2017.
[1938] *Idem.*
[1939] *Idem.*

L'humain, qu'il soit pilote ou danseur réinjecte alors dans la programmation une phase de spontanéité, dont le régulateur du temps demeure le meilleur allié : permettant de créer de l'accidentel au milieu de la programmation, les danseurs et le machiniste utilisent la régularité du programme pour ouvrir le geste vers d'autres champs d'explorations chorégraphiques :

> Ce mélange entre le programme et l'accident donnait quelque chose de vivant. Le vivant fonctionne comme ça. Il y a un programme – l'ADN – et il y a l'accident : comment les conditions extérieures, comment les événements ont modifié le vivant. La façon dont le vent a plié les arbres, ce n'est pas dans l'ADN. Le vivant est toujours une combinaison d'un programme et d'un accident.[1940]

c) Suivre le robot et transformer sa danse : vers un état de grâce

ill. n°92 : *Sans Objet*, Aurélien Bory, création 2009. © Aglaé Bory.

Aurélien Bory revient sur l'importance de la contrainte dans son travail :

> Ce que signifie « suivre la machine » : comme on suit parce qu'on est contraint de suivre, parce qu'on n'a d'autre choix que de suivre les évolutions de la technologie aujourd'hui. Très peu de gens résistent, car le rapport à la technologie est que l'on n'a pas d'alternative, on doit suivre. C'est ça que je voulais comme rapport entre eux, quand les acteurs sont passés sur le plateau avec la machine : je voulais qu'ils la suivent, en leur disant « suivez-la, faites ce qu'elle vous dit de faire ». La machine a été elle-même marionnette technologique, mais elle est aussi marionnettiste : c'est la machine qui manipule objets et corps.[1941]

Dans *Sans objet*, les danseurs sont dans un état de corps entre vigilance et adaptation. Chaque pas est investi de la conscience du geste et de son positionnement sur le robot, avec une extrême précision propre à celle des circassiens. Dès lors, la contrainte dans le rapport qui est établi ici

[1940] Entretien informel du 12 mai 2017.
[1941] *Idem*.

entre l'acier et les corps devient source créative, permettant des explorations inimaginables sans elle.

Le robot, élément central de la chorégraphie autant que de la scénographie, constitue en réalité le centre de gravité des danseurs qui s'accrochent à lui, se suspendent, ou y prennent appui, dans une relation à la fois d'humain à objet, mais aussi de partenaires de danse, porteur et voltigeur. En cela, le robot parvient à décaler, voire à dérouter profondément les danseurs dans leurs habitudes corporelles, dans les chemins intérieurs qu'ils ont l'habitude de prendre pour créer le geste. À cet endroit, le rapport robot-humain, dans son traitement en lien avec le chorégraphique, est proprement marionnettique : on retrouve aisément ce décalage du centre de gravité, cette ouverture des potentiels créatifs chorégraphiques chez des artistes aux esthétiques différentes, mais aux processus similaires dont l'usage de prothèses marionnettiques, de figures géantes, de matières, vient prolonger et étendre le corps de celui qui danse.

Cette extension des potentiels gestuels du corps n'est pas sans faire écho à la notion de kinesphère développée par Rudolf von Laban. Dans *Sans objet*, l'objet devient un prolongement du corps du danseur-partenaire, permettant d'agrandir l'étendue de sa sphère kinesphérique, ouvrant un champ de possibles explorations dansées. Le danseur parvient à s'extraire de son propre corps, pour venir imprimer son geste autrement dans l'espace. Les corps, d'acier et de chair, offrent alors une nouvelle graphie au geste dansé, créant un corps commun hybride proche du duo science-fictionnel dont le mouvement en continu crée une métamorphose quasi infinie. Le spectateur assiste dès lors à une extension du geste chorégraphique par le biais du robot, socle immuable ouvrant des possibilités aux danseurs allant jusqu'aux acrobaties : c'est aune poétique interelationnelle de la danse qui se déploie où l'agrès devient partenaire et non plus uniquement lieu et support des prouesses spectaculaires.

Dans l'ouvrage *Sur le théâtre de marionnettes* de Kleist, le danseur classique considère le geste de la marionnette à fils comme porteur d'une grâce incomparable détachée des lois de la pesanteur et de la gravité qui ont d'ordinaire lieu et action sur le corps vivant. Dans cet essai philosophique, la marionnette exprime ce que l'on pourrait nommer un geste de pure chorégraphie, détachant le corps de ce qui le raccroche à sa condition d'humain, ces instants qui ne sont que des manifestations des stigmates biologiques du corps et qui, selon Kleist, ne sont plus rattachés à l'idée de la danse (un corps qui retombe après un saut, les moments de repos, la reprise du souffle…). *Sans objet* fait du robot l'instigateur du mouvement, régulateur des corps qu'il porte, éloignant l'humain (danseur ou pilote) de son rôle, à l'origine, dominant de l'action.

Il propose alors une approche du texte de Kleist en creusant la question du rapport à la grâce. Kleist tente d'expliquer la mécanique de la grâce en faisant l'hypothèse de l'abandon, la marionnette n'ayant pas de volonté propre pour conduire son mouvement, ce qui doit devenir source d'inspiration chez le danseur. Cette grâce chez Bory se manifeste dans *Sans objet* avec le robot par la création d'un geste parfait. Cette perfection du geste de l'objet mécanique se manifeste ainsi par la réalisation technique d'un geste par exemple droit en continu sur une vitesse inchangée. Dès lors, la puissance de la machine, par son extrême précision, parvient à recréer cet idéal de geste pur évoqué par Kleist. Le geste, dans son essence première, est saisi et visuellement identifié, détaché de tout acte corporel du danseur, ou de manipulation de la part du pilote. La marque de l'humain est dès lors gommée pour atteindre l'état de grâce du geste chorégraphique.

En poursuivant cette réflexion sur la pensée théorique de Kleist, il est important de souligner que certains passages de *Sans objet* sont proches d'acrobaties propres au cirque. Défiant les lois de la gravité, dans des mouvements de rotation et de retournement d'un ralenti proche de l'immobilisme, le robot porte les deux danseurs avec une extrême fluidité. Les danseurs se retrouvent suspendus par un bras, les pieds vers le ciel, ou la tête en bas sans donner l'impression de fournir le moindre effort physique. Les lois de la gravité semblent bouleversées sinon anéanties dans le rapport de ce corps d'acier avec ces corps de chair, approfondissant la relation objet-humain présente initialement entre l'agrès et l'acrobate. L'humain et le robot ne forment qu'un seul corps où tout rapport de force est absent. La puissance du robot d'usine de plusieurs tonnes, au centre de la scène (localisation de l'équilibre des forces par excellence !), déjoue les lois de la gravité. Le robot devient lui-même la loi physique, remplaçant les lois universelles pour prendre une place inédite, créant une influence nouvelle sur les corps humains qu'il porte sur lui et avec lesquels, dans ce mouvement dans les airs, il ne semble former qu'une seule et même corporalité.

Dans la lecture que Bory propose du texte de Kleist, cette mécanique de la grâce entend suggérer la nécessité de l'abandon de toute volonté humaine[1942], que nous pourrions qualifier d'un certain déterminisme chez l'individu (prédéterminant *a priori* nos actions par l'enchaînement de la cause et de l'effet). Bory, lors de l'un de nos entretiens, précise que : « La marionnette [chez Kleist] nous apprend quelque chose au-delà de la volonté humaine »[1943]. Les corps humains choisissent ici de se livrer entièrement à la machine, un choix non sans conséquence : les préparations du spectacle ont été plus que fastidieuses dans la mesure où il a fallu apprendre à dompter cette

[1942] PAXTON, Steve, *La gravité*, *op. cit.*, pp.35-39.
[1943] Entretien informel du 12 mai 2017.

machine, programmer ses mouvements, les attester d'un point de vue strictement sécuritaire avant de pouvoir introduire des corps dessus. Ce n'est qu'après ce long processus que les danseurs ont pu trouver un espace d'improvisation et de création, pour parvenir à faire corps avec le robot.

d) Quand le geste répond à l'espace

Dans *Sans objet*, il y a une scène sur la scène. Très concrètement, il a fallu que l'équipe s'interroge sur la façon de faire tenir ce robot d'acier sur une scène de théâtre dont les planchers ne supportent que trois cent cinquante kilogrammes au mètre carré. Dans l'industrie, ces machines sont fixées sur des sols de béton par une vingtaine de vis d'un mètre de long chacune. La scénographie du spectacle est donc née de cette difficulté technique, amenant à la création d'un socle propre au robot répartissant la charge sur toute la surface, plaçant le robot en suspension totale par rapport au plancher de théâtre. La statue (par dérivé de la marionnette) que constitue alors le robot dans *Sans objet* trouve ici son socle, nécessaire à son exposition, faisant écho aux sculptures de bronze, notamment celles d'Auguste Rodin sur la danse (inventant des postures déséquilibrées issues du fruit de son imagination qui, par la suite, ont été expérimentées par des danseurs professionnels), ou bien encore à *La Valse* (sculptée entre 1889 et 1905) de Camille Claudel où les corps des deux danseurs sont suspendus dans une posture de déséquilibre improbable, véritable prouesse technique chorégraphique autant que sculpturale.

Par ce socle, l'espace devient alors modulable dans la mesure où chaque planche qui le constitue peut se retirer. Le robot, par les mors qui ont été évoqués précédemment, insuffle un mouvement nouveau à l'espace et ouvre des possibilités aux danseurs. Il transforme l'espace à sa guise, offrant des cachettes, des trappes, des plateaux élévateurs ou des panneaux de camouflage aux danseurs. Comme souvent chez Bory, l'espace est marionnettisé, devenant matière vivante en perpétuelle métamorphose mouvante. Dans la précédente création de l'artiste intitulée *Questcequetudeviens*[1944], on assistait déjà à des changements d'état de l'espace par l'eau : tantôt liquide au sol, tantôt vapeur dans un préfabriqué vitré, tantôt bouillonnante lorsqu'elle est piétinée, les étapes successives de l'eau s'enchaînent lors de son contact avec le corps de la danseuse Stéphanie Fuster, rendant l'espace vivant et évolutif, une constante que l'on observe chez Bory.

[1944] BORY, Aurélien (cie 111), *Questcequetudeviens*, conception, mise en scène, scénographie Aurélien Bory assisté de Sylvie Marcucci et Hughes Cohen, danse Stéphanie Fuster, musique José Sanchez et Alberto Garcia, , lumières Arno Veyrat, décors Pierre Dequivre et Arnaud Lucas, costumes Sylvie Marcucci, créé le 13 novembre 2008.

Au début du spectacle, tel un prologue, intervient un autre objet, le seul présent sur l'ensemble de la représentation en dehors du robot, que l'on retrouve également à la fin. Il s'agit d'une bâche agricole destinée, à l'origine, à recouvrir les champs. Alors que le public vient de s'installer, la scène est animée par une masse noire, informe, aux bruits métalliques. Pendant plusieurs minutes, cette masse de bâche, comme animée par un feu interne, tourne, se baisse, se plie, se tend, se froisse. Une chorégraphie de l'intérieur semble bouillir et vouloir éclater. Happé par cet effet visuel, l'œil du spectateur entre quasiment dans un état d'hypnose, projetant autant d'images, autant de visages, sur les plis imparfaits et aléatoires de cette bâche. Cet effet hypnotique – constaté lorsque le dispositif est présenté lors d'installations (pensons notamment à l'exposition *Prosopopées*[1945] au Centquatre à Paris en 2015 dans laquelle le robot, sans machiniste, était programmé) –, par les extraordinaires qualités de projections qu'il propose, fabrique une nouvelle matière de corps : ni matériau, ni vivant, ni non vivant.

Dans cette masse informe de la bâche, dont le mouvement en perpétuelle mutation est provoqué par le robot présent en dessous, viennent se rencontrer la perfection du geste du robot et les plis imparfaits de la bâche plastique que Bory qualifie d'« accidentels »[1946]. C'est ce travail de l'accident face à la programmation qui fut ensuite testé sur les corps des danseurs dans leur rapport au robot pour élaborer la chorégraphie de *Sans objet*. D'un élément *a priori* scénographique et autonome (ne nécessitant qu'une programmation) a pu naître le geste chorégraphique propre aux vivants du spectacle, créant ce lien interactif où le robot se place en pivot central, en médiateur.

Cette bâche qui englobe le robot n'est pas sans faire écho de nouveau aux bronzes de Camille Claudel et, en particulier, à la barbe du *Buste d'Auguste Rodin* (1892), travaillée à la fois comme le lieu de l'inachevé et le lieu de l'émergence des formes, entre brutalité de la matière et matériau volontairement laissé comme évanescent. De la même façon, le chanvre utilisé comme matière première, lieu de naissance des formes et des corps dans *L'Orée des visages* des compagnies Pseudonymo et CFB451, le bronze de Claudel qui, d'un point de vue purement technique vient après la phase de sculpture, résonne ici avec le plastique de *Sans objet* qui cache le robot. « Ce magma originel, cette forme d'avant la forme »[1947] vient alors, comme un matériau premier, révéler la forme finale que constitue le robot en dessous, faisant résonner la mécanique interne.

Alors, il devient désormais possible d'envisager la danse comme une réponse à la scénographie créant une autre matière de corps. Chez Bory, sa pièce sur un processus de

[1945] ALVAREZ, Gilles et GONÇALVÈZ, José-Manuel (commissariat), *Prosopopées : quand les objets prennent vie*, le Centquatre, Paris, 5 décembre 2015-31 janvier 2016.
[1946] Entretien informel du 12 mai 2017.
[1947] *Idem*.

transformation, la métamorphose devient le maître mot de *Sans objet*. Plongé dans l'incertitude la plus totale, dans la semi-obscurité, baigné de sonorités étranges aux sources inconnues, le spectacle *Sans objet* vient combler les fantasmes science-fictionnels du spectateur, allant vers un au-delà des clichés littéraires et cinématographiques pour apporter des corps non plus contraints ou situés dans un rapport de force, mais bien des rencontres d'effigies différentes dans un espace instable.

Ce processus de transformation amène, de fait, à la question du déplacement, pensé à la fois comme un déplacement physique – le robot décontextualisé de son usine –, et un déplacement du regard – celui que l'humain (danseur ou spectateur) porte sur ce robot une fois placé au centre de la scène, devenant objet théâtral –, qui fait ressortir nécessairement les corps de la représentation profondément modifiés, métamorphosés dans leur essence profonde. Il s'agit toujours pour Bory de mettre les choses au bord, au seuil, voire à la frontière (ce qui rejoint cette question du corps-frontière que nous avions développée au début) : cette zone instable de l'ailleurs encore inexploré devient pour Bory le lieu du questionnement, le lieu de la création.

Avec *Sans objet*, Bory opère la rencontre fusionnelle du robot d'usine et de l'homme. Cette confrontation des corps, entre vivant et non vivant, chair et acier crée une coprésence chorégraphique où naît une sensation de geste pur. Les danseurs, dans un acte d'abandon, suivent sans retenue le geste parfait et mécanique du robot, créant un geste commun où seuls les corps dominent. L'esprit (qu'il soit celui des danseurs ou du pilote) semble avoir quitté les corps pour venir atteindre l'état de grâce tant cherché par Heinrich von Kleist.

En apprenant le langage de l'Autre, les danseurs parviennent à humaniser le robot, dont les projections anthropomorphes de la part du spectateur sont fréquentes quoique parcellaires. Le poids et la densité des trois corps disparaissent pour plonger dans une fluidité insaisissable et incertaine, faisant naître et mourir des images aussi fugaces les unes que les autres, à la manière des marionnettistes utilisant du matériau brut pour faire émerger des éclats de vie aussitôt évaporés. « L'essentiel n'est plus le respect des codes établis mais la nécessité d'une expression émise ici et maintenant. […] Le corps glorieux est défunt, son double aussi. Danse ou marionnette, ce sont des prétextes à une déstabilisation excitante qui permet aux artistes d'être là où on ne les attend pas »[1948].

[1948] LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, *op. cit.*, p.3.

II. Ce souffle qui nous anime : une intensité interne qui fait la danse

Par où passe l'air en toi ?

Quel chemin a-t-il tracé en toi ? […]

L'air qui passe en toi a-t-il une couleur ? Une densité ? Une musicalité ?

Se transforme-t-il pendant qu'il fait ce chemin en toi ?

Que reste-t-il de toi en lui ?

Que souhaites-tu lui offrir ?

Tu inspires et tu dessines le chemin de l'air en toi.

Tu expires, tu vois que ce qui sort de toi a bel et bien été modifié par son passage en toi.

Tu as sculpté l'air de toi.

Tu reprends déjà de l'air, il va être de nouveau transformé, sculpté.

C'est un mouvement permanent puisque nous respirons environ quinze fois par minute.

Alors, tu penses à toutes ces sculptures créées au-dessus de chacun d'entre nous.[1949]

Nous faisons tous l'expérience de forces qui nous traversent, de tensions qui nous agissent. Que signifie être agi par l'invisible, par une force qu'on ne voit pas, et sur laquelle on ne peut pas avoir de maîtrise ? Pour cette dernière section, je propose d'envisager le souffle comme le premier élément conjoint à l'animation marionnettique et à l'existence du geste dansé. Quel souffle a ce nouvel organisme ?

Le *danser avec*, et dans la perspective du nouvel organisme né de la rencontre entre la marionnette et le marionnettiste, pose comme hypothèse que ce souffle serait partagé conjointement par la marionnette et le danseur-marionnettiste : ce qui fait danse, ce qui fait geste au plateau serait ce premier souffle. En ce sens, la marionnette animée se distinguerait de tout objet inerte d'abord par cette première respiration, même infime, qui serait déjà de la danse.

Pensé à la fois comme une métaphore (insuffler *à* la marionnette) et comme une manifestation réelle en scène (respirer *avec* la marionnette), le souffle permettrait de cerner d'autres modalités de gestes en scène, plus précaires, plus fragiles, plus intenses. Au premier souffle, même infime,

[1949] NIOCHE, Julie, « Encyclopédie de gestes attentionnels », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », *op. cit.*, p.VI.

même imperceptible, la danse commence, le corps change d'état et glisse de l'inertie à sa mise en mouvement.

Ce qui fait *danser avec*, c'est de voir que la respiration donnée à la marionnette fonctionne, qu'elle se transforme en elle, et que, progressivement, l'interprète à son côté se met à respirer lui aussi différemment. Chacun « sculpte »[1950] l'autre par l'air. Car la danse ce n'est pas nécessairement de grands jetés, ou des gestes appris, elle est d'abord une attention[1951], une rencontre : que faisons-nous ensemble ? D'abord, respirer.

En premier point, le *danser avec* envisagera la posture du danseur dans un état de suspension, entre équilibre, déséquilibre, précarité du geste et accueil de l'accident face à la marionnette. En second point, il s'agira de voir comment, par le vent, la marionnette pourrait finir par danser seule.

Trois œuvres seront portées à l'étude : *La Vie des formes*[1952] de Renaud Herbin et Célia Houdart ; *At the still point of the turning world*[1953] de Renaud Herbin ; *L'Après-midi d'un foehn – version 1*[1954] de Phia Ménard.

[1950] NIOCHE, Julie, « Encyclopédie de gestes attentionnels », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », *op. cit.*, p.VI.
[1951] HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », *op. cit.*
[1952] HERBIN, Renaud et HOUDART, Célia, *La Vie des formes*, conception et interprétation Renaud Herbin et Célia Houdart, mannequin Paulo Douarte assisté d'Arnaud Louski-Pane et Michel Ozeray, musique Sébastien Roux et Naseer Shamma, créé dans le cadre des « Sujets à vif », SACD/Festival d'Avignon, 8 juillet 2016.
[1953] HERBIN, Renaud, *At the still point of the turning world*, en collaboration avec Aïtor Sanz Juanes, Julie Nioche et Sir Alice, créé au Festival Lukte Ljbljana, 14 septembre 2018.
[1954] MÉNARD, Phia, *L'Après-midi d'un foehn – version 1*, conception et écriture Phia Ménard assistée de Jean-Louis Beaujault, musique Ivan Roussel d'après l'œuvre de Claude Debussy, marionnettes Phia Ménard et Claire Rigaud, créé en 2008.

A) Le danseur en état de suspension

Organes épars, courses rompues, intentions prises dans la pierre. Le solide vous a ainsi. En tessons de vous-mêmes.

Le solide tant désiré vous a enfin.

Disloqués, en morceaux, genoux de l'élan. Étrange palissade meidosemme.[1955]

En préambule, citons les mots magnifiques de la chorégraphe Odile Duboc à propos de ce qu'elle nomme le « suspens » du danseur :

> Dans la mesure où [l']imagination ne s'appuie sur aucune histoire ou forme quelconque, un fil conducteur devait apporter le « suspens » ainsi qu'on en parle dans le cinéma ou dans la littérature : ce qui nous met en suspension, en attente de ce qui va advenir. Être dans une réelle écoute, respiratoire de fait, faisait apparaître comme un chant intérieur et m'apportait cette capacité à provoquer dans l'instant un corps aérien comme à le rendre totalement lourd et liquide. C'était réjouissant. J'ai compris que pour porter le regard d'un point à l'autre, il fallait au même titre repérer des relâchements musculaires jusque dans les paupières. […]
> Dans ce souci, il est nécessaire que le danseur soit dans la méconnaissance de l'avenir, or son problème en tant qu'interprète est qu'il doit avoir une mémoire des mouvements qu'il va produire pour être là où il faut quand il faut. Il y a donc deux enjeux contradictoires : celui d'avoir une connaissance des mouvements à venir et celui d'être dans une première émotion comme si rien n'avait été décidé à l'avance. Oublier le passé proche ou lointain, être dans le pur présent et profiter de l'écoute de son chant intérieur pour alimenter un futur proche.[1956]

Chez Odile Duboc se trouve le besoin pour le danseur d'acquérir une qualité écoute de sa danse et de ses sensations dans le temps du présent, sans entrer dans une anticipation sur le geste suivant (le sien ou celui du partenaire), ou en restant coincé dans le souvenir du geste passé : un danseur saisi dans sa présence tant il est à l'écoute de ce qui se joue à chaque seconde.

Dans le *danser avec* et l'émergence d'un nouvel organisme issu du geste commun du danseur et de la marionnette, les mots d'Odile Duboc trouvent leur écho dans les pratiques contemporaines dans lesquelles le danseur-marionnettiste cherche à se détacher d'une volonté trop marquée d'action sur la marionnette, pour travailler plutôt la réciprocité : il quitte l'imitation et la narration pour entrer *en suspension*, *avec* la marionnette.

À cet endroit, la réflexion du *danser avec* entre en friction avec les œuvres et les recherches du marionnettiste Renaud Herbin qui explorent toutes, d'une façon ou d'une autre, cet état de

---

[1955] MICHAUX, Henri, *La vie dans les plis*, chap. « Portrait des Meidosems », « Organes épars », *op. cit.*, p.140.
[1956] DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la danse*, ouvrage publié sous la direction de Françoise Michel et Julie Perrin, éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012, pp.125-126.

suspens de l'interprète[1957], et dont la pensée d'Odile Duboc fait partie des influences de l'artiste.[1958]

Formé à l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières[1959], Renaud Herbin est le directeur du TJP Centre Dramatique National de Strasbourg – Grand Est depuis 2012, et est à l'initiative de la plateforme *Corps-Objet-Image* qui regroupe une pluralité d'artistes d'horizons différents[1960], proposant un espace foisonnant d'expérimentation et d'expression, et dont la revue *Corps-Objet-Image* constitue un appui théorique important pour *La Marionnette danse*. Dans les pièces qu'il met en scène, le corps, la matière, l'objet et le geste tiennent une place majeure.

Je me focalise plus particulièrement sur deux créations réalisées en collaboration avec Célia Houdart d'une part, et Aïtor Sanz Juanes et Julie Nioche d'autre part : *La Vie des formes* qui comprend un mannequin à taille humaine d'une ressemblance troublante avec Renaud Herbin, sur le texte lu au plateau de et par Célia Houdart ; et *At the still point of the turning world* où une structure suspend par des fils mille-six-cent petits sacs anthropomorphes[1961], animés en masse à l'aide de cordes par Renaud Herbin et Aïtor Sanz Juanes et au milieu desquels évolue la danseuse Julie Nioche.

a) *La Vie des formes* : « des forces en présence »[1962]

Renaud Herbin explique le projet de la création, qui la place d'emblée au cœur des préoccupations du *danser avec* :

> Avec *La Vie des formes*, je souhaite poursuivre l'exploration de mes matières de travail : la relation d'un corps inerte – un mannequin – à un corps vivant – le mien. Par un jeu de manipulation, ce corps-à-corps met en

---

1957 Pensons à *Milieu* par exemple : Renaud Herbin est littéralement suspendu à plusieurs mètres du sol assis sur un cerceau et au bout de très longs fils, se trouve une petite marionnette. Le public assiste au spectacle de très près, réuni debout ou assis autour de la marionnette, Renaud Herbin suspendu au-dessus d'eux. Dans la longueur des fils, inhabituelle pour ce type de technique, la connexion visible entre Renaud Herbin et sa marionnette se perd et se révèle dans l'obscurité. Le geste de la marionnette est volontairement travaillé comme hésitant, précaire, toujours sur le fil de la chute. HERBIN, Renaud, *Milieu*, conception et jeu Renaud Herbin, espace Mathias Baudry, marionnettes Paulo Duarte, son Morgan Daguenet, lumières Fanny Brushi et Fabien Bossard, créé au Festival des Giboulées, Biennale Internationale Corps-Objet-Image, Strasbourg, mars 2016.

1958 Renaud Herbin et Oriane Maubert, entretien informel, Paris, 9 mars 2018.

1959 Il a appartenu à la 4e promotion, au même titre que Gisèle Vienne ou David Girondin Moab.

1960 Plusieurs artistes du corpus de *La Marionnette danse* sont rattachés à *Corps-Objet-Image* : Phia Ménard, Nicole Mossoux, Aurélien Bory, Gisèle Vienne, David Girondin Moab,…, [en ligne]. In *Site Corps-Objet-Image*, France, [consulté le 10 septembre 2020]. Disponible sur : http://www.corps-objet-image.com/plateforme-coi.

1961 Renaud Herbin et Oriane Maubert, 13 juin 2019. Annexe, pp.72-85.

1962 *Ibid.*, p.73.

évidence les forces profondes qui font agir et interagir ces présences. De l'intensité d'une sculpture dans l'espace à son animation fine et la mise en mouvement de son souffle et de son regard, les échelles de perception varient.[1963]

Faire respirer, respirer

*

Quand le public s'installe, un mannequin à taille humaine et au corps complet est étendu sur le dos, au bord de la scène, perpendiculaire aux spectateurs. Sa tête est vers le fond de scène tandis que le public voit ses voûtes plantaires au premier plan. Cette vision crée d'emblée l'image d'un corps mort, abandonné, gisant, ou plongé dans un sommeil profond. Presque en position anatomique de référence, il semble attendre sa mise en mouvement ou sa dissection. Renaud Herbin suivi de Célia Houdart entrent par le fond de scène. Ils s'arrêtent dans un regard complice, et remontent le plateau en ligne droite. Chacun vient se placer de part et d'autre du mannequin, espacé d'un mètre environ, Renaud Herbin à cour, Célia Houdart à jardin. Ils s'allongent à leur tour dans la même position que le mannequin.

Pieds légèrement en-dehors, les trois corps attendent, suspendus par la recherche d'une respiration commune. Après plusieurs secondes, Célia Houdart se redresse, jambes tendues au sol, regard en direction des spectateurs. Renaud Herbin relève juste sa tête et la regarde. Elle tourne la tête vers lui, puis elle replie ses jambes, pivote sur le côté vers jardin et se relève. Elle marche vers le fond de la scène où un bureau (une planche sur tréteaux) avec un micro, une chaise et des feuilles l'attendent. Elle s'assoit. Renaud Herbin repose sa tête au sol, recréant l'image gémellaire avec le mannequin. Le danseur et la marionnette sont étendus au sol, en miroir l'un de l'autre.

Célia Houdart prend la parole en un texte imagé écrit à la première personne. Elle évoque l'ère carbonifère et la luxuriance de la végétation d'alors. Ce texte est pensé comme un élément de collision avec l'image dansée qui se joue en avant-scène avec le mannequin. La première personne ainsi que les thématiques abordées impliquent à la fois Célia Houdart, fille de marionnettiste[1964], et Renaud Herbin, marionnettiste lui-même. L'évocation d'un environnement primitif, vierge de toute action humaine, et des matériaux premiers qui le composent (bois, minéral, eau…) font écho directement à la marionnette et sa confection. D'un blanc sali, dans un traitement brut de la matière, le corps du mannequin rappelle sans conteste la confection universelle du corps : os, chair, tendons, dévoilés par endroits. Célia Houdart dit alors :

[1963] HERBIN, Renaud et HOUDART, Célia, *La Vie des formes*, extrait du dossier de présentation, 2016, p.3.
[1964] Il s'agit ici de la Compagnie Houdart-Heuclin, dirigée par Dominique Houdart et Jeanne Heuclin, non cité dans le texte de *La Vie des formes*.

> Les premières matières organiques sont toutes issues d'êtres vivants animaux ou végétaux, détruis et digérés par des bactéries qui se déposent au fond des mers fermées, des lagunes et des deltas. Ces éléments se mélangent à des sédiments : sable, argile, sel, et s'accumulent en formant des couches successives pendant des milliers d'années. Par leur propre masse, ces dépôts sédimentaires s'enfoncent naturellement. Le mouvement de tectonique des plaques, en agitant le manteau de la terre, les casse et les entraîne plus profondément dans l'écorce terrestre.[1965]

Renaud Herbin commence à bouger : sa tête roule lentement vers jardin, tandis que la main droite remonte vers l'épaule en glissant sur le sol. Il roule sur le côté à jardin. Ses jambes restent relativement tendues, son visage tourné vers le sol. Ses pieds battent légèrement le sol pour offrir un contrepoids aux mains, permettant de relever le buste, la tête en dernier. À peine assis, déjà en suspend, il regarde Célia Houdart, puis autour de lui et se met face public. Son bras droit reste en arrière, formant une diagonale avec sa jambe gauche tendue vers l'avant. La jambe droite est pliée pour stabiliser la pose. Renaud Herbin tourne ensuite la tête vers la marionnette, pose sa main gauche au sol et s'assoit sans la quitter des yeux. Il se met alors à genoux, toujours un peu suspendu, appuyé sur le bout des doigts et la pointe des pieds. Il se penche vers la marionnette, la regarde, et s'assoit sur sa jambe gauche pliée, tandis que la droite est à 90 degrés.

De profil au public, il tend les mains vers le mannequin, et les glisse sous l'articulation du genou et celle de la hanche. Dès qu'il commence à soulever légèrement la figure et à la placer dans un état de légère et partielle lévitation, un mouvement irrégulier la parcourt entièrement, animant la figure. La marionnette commence à vivre.

Puis aussitôt l'image se brise : Renaud Herbin soulève lentement le mannequin dans les airs et se met lui-même debout. Ainsi tenu sous les genoux et le buste, la tête et les pieds du mannequin pendent vers le bas, dans un léger frémissement, comme un corps sans vie. Le cadavre est remué. Renaud Herbin fait lever le corps devant lui jusqu'à avoir les bras à angle droit. Il est debout, tenant un corps sans vie.

Par de petites ondulations du buste suggérant la respiration, le mannequin est redressé par Renaud Herbin, assis dans les mains du marionnettiste, flottant dans les airs. Le regard du mannequin est maintenant face public, tandis que le danseur est toujours debout de profil. La grande proximité entre le visage du mannequin et celui du danseur est troublante. Renaud Herbin tourne la tête et regarde le public : les deux visages sont côtes à côtes, se ressemblant étrangement, regardant dans la même direction. Suspendu ainsi dans les airs, comme assis dans le vide, soutenu uniquement par les mains du marionnettiste, le mannequin n'est jamais immobile : un léger souffle, comme une ondulation presque imperceptible, le traverse. Ainsi dans le vide, la posture est précaire : on s'attend à chaque seconde à la chute du mannequin, au lâcher brutal au

[1965] HOUDART, Céline, texte pour *La Vie des formes*, non publié.

sol. Rien ou presque ne semble tenir la figure : les mains de Renaud Herbin soutiennent cette image fragile et tremblotante, mais elles ont disparu sous les fesses de la marionnette et ne sont pas visibles. Le mannequin flotte, prêt à chuter à chaque instant.

*

Choisir de débuter *La Vie des formes* en alignant les trois corps au sol permet d'entrée de jeu à Renaud Herbin de remettre à plat tout rapport de force, toute échelle de valeur entre mobilité et immobilité, vivant et non vivant, toute supériorité de la chair sur la matière. Trois interprètes vont faire spectacle ensemble, à niveau équivalent, dans une horizontalité des forces en présence. Chacun accepte sa gravité dans son état de corps potentiellement vivant (vivant en devenir par l'animation), potentiellement non vivant (inanimé, sans vie, mort en devenir).

Le geste dansé débute donc par ne rien faire et attendre allongé de sentir la marionnette qui nous regarde. Les pouvoirs s'horizontalisent pour que chacun puisse sentir sa propre matière, sa propre lourdeur dans l'espace, comme pour répondre à cette question : que ressent la marionnette en ce moment ? Comment l'air circule-t-il en elle ? Comment son corps épouse-t-il le sol ? Le geste émane depuis le *sentir* et non depuis le *voir*, plaçant la matière de ce qui nous constitue au centre des attentions.

Ainsi, le premier geste d'animation de la marionnette est la respiration : sans contrôles, sans poignées, le mannequin étendu au sol est légèrement soulevé à même sa "peau", entre sa matière siliconée et ses élastiques. Réalisé par Paulo Duarte, il est partiellement moulé sur le corps de Renaud Herbin dont on reconnaît les traits du visage. Néanmoins, l'effet gémellaire reste en demi-teinte dans la mesure où la confection cherche certes une ressemblance dans les proportions, donnant l'intuition de la parenté, mais se refuse à creuser les détails. De même, son corps crée l'illusion d'un corps mort étendu sur le plateau, tant les traits du visage, des mains et des pieds sont réalistes, sans pour autant en aboutir l'idée : le corps est blanchâtre comme du plâtre sali, et sont visibles les coutures, les articulations, les mécanismes. La confection de cette marionnette accentue à la fois la ressemblance troublante avec le vivant, tout en révélant avec clarté les dessous de sa fabrication. C'est donc une interrogation de corps à corps, dans la perspective de ce nouvel organisme, de matière à matière (chair, silicone) qui s'engagent.

Dans cette perspective, Renaud Herbin envisage l'entrée de l'air comme premier mouvement de soulèvement et d'abaissement du corps qui nous rend vivant : il est le geste dansé de la vie. Faire respirer une marionnette comme dans *La Vie des formes*, c'est donc danser.

En glissant ses mains sous le mannequin pour le soulever légèrement, Renaud Herbin lui transmet immédiatement le flux de sa respiration, son rythme. Il s'agit pour lui d'abord de donner son souffle, pour ensuite écouter, observer son écho dans le corps de l'autre et le voir se transformer. Plus la marionnette bouge, plus son propre rythme se crée. Ainsi, écouter et observer le souffle de l'autre conduit pour le marionnettiste-partenaire à se mettre à respirer comme lui, *avec* lui. Prendre le rythme de la marionnette.

Ainsi, faire respirer et respirer ensemble est donc cette intensité qui met à danser : placée au début du spectacle, la levée de la figure (véritable naissance, ou renaissance du double marionnettique) annonce la danse à venir et la porosité des deux corporéités, de chair et de matière : le dialogue s'instaure dans une même direction.

À distance, en contact

Lors de l'un de nos entretiens[1966], Renaud Herbin revient sur les moments où il pose le mannequin de *La Vie des formes* au sol et s'éloigne à l'autre bout de la scène. Mettre ainsi de la distance entre la marionnette et soi, tant au sens métaphorique que physique, fait écho directement au *suspens* d'Odile Duboc, envisagé comme un éveil de soi-même par l'attention à l'autre. Se mettre à distance, se « décoller de la marionnette »[1967], c'est à la fois pour mieux la voir mais aussi pour exister soi-même, et voir ce qui vient, comme une attention pendulaire de soi à l'autre-de l'autre à soi. La distance n'est possible que dans la perspective d'un *danser avec*, envisageant la marionnette bien comme un partenaire et non plus seulement comme un outil : elle n'aurait pas toujours besoin de son marionnettiste, chacun pourrait exister seul, à côté.

Cette distance prise avec cet autre qui lui ressemble se rapproche de l'exercice de *vocaliser* le corps de l'autre que pratiquait Odile Duboc : pendant que l'un des participant danse, tout le groupe souffle, respire, chante ce que le danseur solitaire produit avec son corps. Ils « vocalisent »[1968] sa danse. Le son produit naît du corps de celui qui regarde et le corps dansant se transforme à son écoute. *Danser avec*. Le procédé est ici assez similaire : Renaud Herbin se dédouble par ce jumeau flouté, inachevé, il met de la distance entre eux[1969], sans maintenir ce contrôle en corps à corps propre à l'animation de la marionnette. Il observe, se laisse observer. L'un l'autre, ils se vocalisent, se font écho dans l'espace, s'animent avec surprise entre reflet et différence. De l'air.

[1966] Renaud Herbin et Oriane Maubert, entretien informel, Paris, 9 mars 2018.
[1967] *Idem*.
[1968] DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la danse*, *op. cit.*, p.130.
[1969] Renaud Herbin et Oriane Maubert, entretien informel, Paris, 9 mars 2018.

À d'autres moments, c'est l'inverse qui se produit : il faut être en contact pour que le souffle se transmette. Parfois, Renaud Herbin porte la marionnette à plein corps, sur son dos, sur sa tête. Des gestes inspirés de la danse-contact où le souffle est nécessairement commun pour ressentir l'autre émergent : il s'agit de porter la marionnette et s'oublier, se laisser guider parfois tête baissée par son « regard aveugle »[1970]. Le *danser avec* dans la perspective de l'organisme rejoint fortement la danse-contact qui est :

> le retour en force du réel de l'espace… Quelqu'un bouge, et tu dois recevoir le poids de cette personne, renvoyer le poids et non pas recevoir du sentiment et renvoyer du sentiment.[1971]

ill. n°93 : *La Vie des formes*, Renaud Herbin et Célia Houdart, création 2016. © Émie Zeizig.

L'animation s'éloigne pour clarifier le geste commun dans une réalité concrète des corps. Danseur et mannequin sont traversés par le même souffle, la même impulsion du geste qui vient. Le corps du danseur s'abandonne en regardant la matière et en écoutant le texte de Célia Houdart sur les pierres : il oublie sa tenue, sa verticalité, son poids, pour accueillir le vertige de la transformation de son « corps matière »[1972]. Être soi-même au contact de la marionnette, cette figure en devenir qui n'est pas une certitude, qui demeurera toujours un peu inachevée, comme ce mannequin de *La Vie des formes* conçu par Paulo Duarte.

Vers un geste précaire

*

Au milieu du spectacle, le mannequin est allongé vers cour. Renaud Herbin le fait se lever : il le saisit sous les aisselles et le lance vers l'avant. Le mannequin l'entraîne avec lui, ils

[1970] ROLNIK, Suely, entretien avec GODARD, Hubert, « Le regard aveugle », *op. cit.*
[1971] *Ibid.*, p.86.
[1972] DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la danse*, *op. cit.*, p.124.

traversent tous deux le plateau en courant, dans une diagonale vers fond-jardin. À la fin de la course, le mannequin retombe debout, soutenu par le danseur, un peu penché en avant.

Ils respirent ensemble, Renaud Herbin appuie tendrement la tête du mannequin sur sa poitrine d'où naît un mouvement de petit rebond surplace qui s'amplifie. Le duo saut de plus en plus haut et s'arrête brutalement. Le mannequin s'effondre à genoux, Renaud Herbin le rattrape à la dernière seconde. Il s'effondre à nouveau et est relevé encore.

Mains sous les aisselles, derrière lui, Renaud Herbin fait trembler le mannequin de plus en plus fort. Il ponctue le tremblement par de petits sauts qui font écarter les bras du mannequin comme s'il cherchait à s'envoler. Ensemble, ils se mettent à faire des bonds sur toute la largeur de la scène.

Le danseur se met alors à lancer le mannequin dans les airs, au-dessus de sa tête. Il la jette littéralement et la rattrape chaque fois. Le mannequin se met à trembler et, comme d'une impulsion venant de lui, il pousse Renaud Herbin et tous deux s'effondrent au sol, empilés.

*

Ce mannequin de *La Vie des formes* n'a pas vraiment de contrôles : le tenir est donc aussi difficile ou presque que de saisir à bout de bras un partenaire de chair.

Volontairement, et en partant de cette facture, Renaud Herbin cherche une précarité du geste : le *danser avec* s'exprime dans sa plus grande fragilité, l'incertain que constitue l'autre. Ainsi, par son geste le danseur cherche à se sentir déséquilibré par l'autre, essoufflé, surpris, dans un rapport non sécurisé.

Faire voler le mannequin, le jeter en l'air est une entreprise risquée : par son poids (environ une quinzaine de kilos), par sa taille (un peu plus petit que le danseur mais pas tant), et par ses contrôles (genoux, coudes), il peut se bloquer, mal retomber. Il n'y a jamais l'assurance du retour. C'est alors toute une gamme de gestes précaires, sur le fil, qui sont composés : envol, tremblement, saisissement à bout de doigts, équilibre sur le dos… Dans cette gémellité troublante entre le corps du mannequin et celui du danseur, il s'agit de rechercher son corps organique, comme l'évoque le texte sur les minéraux de Célia Houdart prononcé à ce moment-là. C'est ainsi « la seule conscience de l'instant vécu qui nous renvoi[e] à cette organicité » [1973] que parvient à produire ce geste précaire. La fragilité du duo, du *danser avec* qui peut si vite être anéanti, ramène à l'humilité de sa propre condition organique.

[1973] DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la danse*, *op. cit.*, p.125.

Accueillir l'accident, oser la chute

Ce geste précaire permet en dernier lieu d'accueillir à bras ouverts l'accident, par ce geste envisagé comme toujours sur le fil de l'échec. C'est l'ivresse chaque fois renouvelée, la tentative de rattraper l'autre, le plaisir de l'accidentel et de la peur de la chute. Le mannequin, quelques instants suspendus dans les airs, crée, par sa structure articulée, des formes chorégraphiques nouvelles à chaque envolée, « plus ou moins maîtrisées »[1974] selon l'expression de Renaud Herbin qui prend le risque chaque fois renouvelé de mal réceptionner le pantin. Le danseur et sa maîtrise du mouvement s'absentent pour laisser la figure en prise direct avec l'air.

Si chuter c'est mourir, si tomber c'est pour peut-être ne jamais se relever, alors Renaud Herbin et son mannequin jouent avec la mort, avec la fin du geste, avec la cassure possible. Ils recherchent l'accident, l'imprévu, le risque aussi, sortant du confort virtuose de la manipulation marionnettique. Ensemble ils s'essoufflent pour se jouer de la gravité, se jouer du temps qui passe, se jouer du contrôle. *Danser avec* est alors apprendre avec l'autre à se dépasser. Accepter sa faiblesse, sa chute possible.

ill. n°94 : *La Vie des formes*, Renaud Herbin et Célia Houdart, création 2016. © Christophe Raynaud de Lage.

[1974] Renaud Herbin et Oriane Maubert, entretien informel, Paris, 9 mars 2018.

b) *At the still point of the turning world* : « Au point de quiétude, c'est là qu'est la danse »[1975]

*

Une masse de sacs blancs suspendus dans les airs par des fils, accrochés à un filet, forment un immense carré au centre de la scène. Vaguement anthropomorphes, ces marionnettes esquissées attendent. Julie Nioche, vêtue de noir, se place devant eux, dos au public. Lentement, le groupe se lève, formant une pente douce. Ces marionnettes sont actionnées par Renaud Herbin et Aïtor Sanz Juanes visibles à jardin : debout, ils tirent sur de longues cordes verticales pour animer des zones dans la masse.

De légers soulèvements ont lieu parmi les marionnettes. Sur le même mouvement à peine perceptible, Julie Nioche écarte les bras et commence aussi à osciller par des inspirations profondes, tantôt sur demi-pointes, tantôt penchée en arrière. Elle suit la foule, et commence à respirer avec elle.

Selon les endroits où la foule bouge, la hanche, le genou, l'épaule de la danseuse se soulèvent avec lenteur. Son corps évolue avec la matière, d'une seule voix, d'un seul geste. Plus le geste des marionnettes s'intensifie, plus la danse de Julie Nioche s'accélère et engage le corps dans un effort.

Le geste de la structure évolue en balancier, comme un immense bateau ou les ressacs de la mer. Déstabilisée, pliée, tendue, en avant ou en arrière, la danseuse vit la tempête.

Alors que la masse ralentit, Julie Nioche s'immobilise, verticale et attend. La masse avance d'avant en arrière et d'un coup, les deux s'interpénètrent : la danseuse est au milieu de la vague.

*

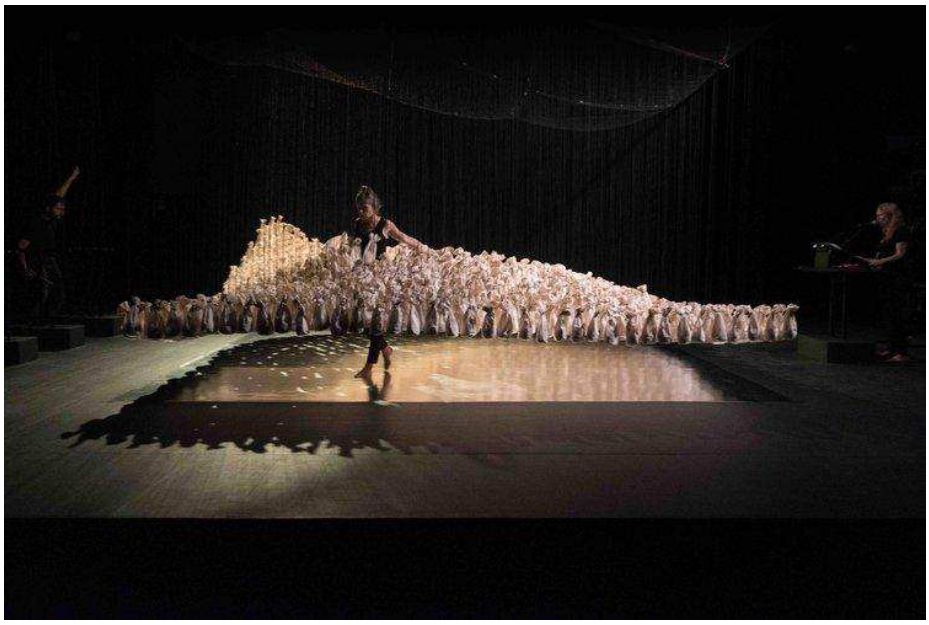
Souffler dans la masse, être soufflée par la masse : une humanité en suspens

L'idée d'*At the still point of the turning world* est venue à Renaud Herbin alors qu'il visitait une réserve pour marionnettes à Ljubljana[1976] : suspendues les unes contres les autres, des centaines peut-être des milliers de marionnettes attendent. Comme une « humanité en suspens »[1977], elles ont quelque chose de fantomatique, d'abandonné. Dès que quelqu'un passe près d'elles, ou

[1975] « At the still point, there the dance is ». ELIOT, T. S., *Four Quartets*, II, éd. Harcourt, New-York, 1943, 39p.
[1976] Renaud Herbin et Oriane Maubert, 13 juin 2019. Annexe, pp.72-85.
[1977] *Idem*.

qu'une porte se ferme par exemple, elles oscillent : le souffle, venu d'ailleurs, les anime, elles ne sont jamais tout à fait immobiles.

Ainsi, ces marionnettes suspendues sur la scène sont, dans la perspective du *danser avec*, une invitation à travailler le sensible du corps, comme la délicatesse de leur oscillation. Que reste-il de la danseuse et comment cette rencontre avec ces altérités multiples formées en une masse non-humaine réinvente-t-elle son état d'être au monde ? Comment ne forment-elles qu'un seul organisme sans fusionner ? Une respiration commune. Cette matière en mouvement est un organisme silencieux qui voit Julie Nioche par son mouvement d'oscillation : marionnettes et danseuse se répondent par transfert d'air inspiré-expiré.



ill. n°95 : *At the still point of the turning world*, Renaud Herbin, création 2018. Benoît Schupp.

Ainsi chacune se dissout en l'autre : les sacs ne s'individualisent pas, ils font masse face à la danseuse ; la danseuse s'immerge dans la masse, suit son geste, prend son souffle et fait alors corps avec elle. Pérenne mais fragile, en masse mais individuellement petit et tendre, cette matière de sacs, cette masse nous émeut. Sa densité mouvante (foule, vague, voûte, montagne, nuage, champ,…) transforme notre regard sur le monde et nous relie tous durablement. Sa mise en mouvement physique engageant deux interprètes et pourtant si légère au bout des fils, constitue un défi pour la présence en scène tant elle peut être abstraite. « À son écoute et à son contact, se réveillent alors en nous le divin, le sauvage, le végétal et le minéral comme venant du même endroit : du fond de nos corps. »[1978]

[1978] MAUBERT, Oriane, « Matière en mouvement : mouvoir, émouvoir. L'organique silencieux », in HERBIN, Renaud, *Estomper la frontière entre la matière et le vivant*, exposition-rencontre entre Renaud Herbin et Mathias Baudry, textes Oriane Maubert, Musée Gadagne – musée des arts de la marionnette, Lyon, 22 octobre 2021-automne 2022,

Dans cette dissolution le visage alors s'oublie : les marionnettes sont d'un anthropomorphisme à peine esquissé, sans distinction les unes des autres ; la danseuse, de dos, yeux au sol, ou regardant les marionnettes n'a plus vraiment de visage non plus. Il s'agit pour chacune de se fondre dans le collectif : être vague, être souffle, être geste. S'organisciser soi-même.

Suspendre

La suspension est donc le motif principal d'*At the still point of the turning world* : il s'agit pour Julie Nioche de danser au milieu des fils, de se jeter à corps perdu, de percevoir le souffle qui anime ces marionnette. Elle est suspendue à son tour comme les marionnettes dans leur réserve à Ljubljana : elle entre dans un rapport d'équivalence dans le corps, comprenant leur posture et ne cesse d'osciller sous l'effet de l'air, malgré elle. Ces figures fragiles, suspendues, initient une précarité du geste danser : se laisser tomber dedans, s'emmêler parfois dans les fils ,s'abandonner…

Écouter, s'écouter, prendre le groupe en compte, entrer dans la vague, capter son environnement autour, avancer dans le champ de marionnettes. Le groupe de marionnettes dégage une force inouïe qui transfigure la danseuse : douceur de l'étreinte, foule, nuage,… c'est une masse qui englobe, à la légèreté apparente (alors que nous voyons bien Aïtor Sanz Juanes et Renaud Herbin déployer une force colossale pour tirer la structure et la mettre en mouvement). Ces corps suspendus produisent un temps suspendu pour la danseuse, une intensité du vivant saisie dans la rencontre.

La marionnette à fils déploie ainsi l'imaginaire du geste suspendu qui ne s'immobilise jamais, comme une danse éternelle de l'infime. On retrouve ce motif dans d'autres créations contemporaines en danse telles que *Plexus* d'Aurélien Bory avec Kaori Ito, *Man anam ke rostam bovad pahlavan* d'Ali Moini ou *Nos solitudes* de Julie Nioche qui, si elles sont plus proches des *danser dans* ou *danser comme*, ont le souci de l'interaction du *danser avec*.

Suspendue par des fils, dans cet atelier-vague recomposé par Renaud Herbin, la marionnette propose à la danseuse cette « situation émotionnelle »[1979] dont parle Odile Duboc, plutôt qu'une histoire : son oscillation permanence, même infime, est sa respiration. Ce souffle qui la traverse correspond à cette situation émotionnelle :

> on est traversé par des émotions qui sont liées au processus respiratoire. La respiration joue dans la portée du mouvement et dans celle du regard dans l'espace. Il faut pouvoir propager le mouvement dans l'espace à l'aide du regard. C'est lui qui va donner l'amplitude du mouvement. On va tenter de faire croire que le mouvement

[en ligne]. In *Site Gadagne*, France, [consulté le 17 octobre 2020]. Disponible sur : https://www.gadagne-lyon.fr/mam/dans-lunivers-de-renaud-herbin.

[1979] DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la danse*, *op. cit.*, p.126.

qu'on est en train de produire est à dix mètres de soi. C'est cela qui va apporter la présence et la cohérence du corps dansant et faire vivre l'espace.[1980]

Julie Nioche danse souvent les yeux fermés, à la recherche d'une « perception intérieure »[1981], guidée par ce qui l'entoure : les marionnettes, leur souffle, leur oscillation, le souffle épuisé de Renaud et Aïtor, la régularité de leurs mouvements sur les cordes pour animer la structure. Réinventer la présence de l'autre les yeux fermés, à partir de ce que l'on perçoit de l'autre, à commencer par le déplacement de l'air contre soi, manifestation de toute première existence.

Si la marionnette est cette figure ambiguë entre immobilité et geste, comme la danse elle fait de l'immobilité non pas un point fixe mais un lieu de présences, d'immédiateté du corps, de croisements entre le vécu et le devenir. « L'immobile est alors un temps où le corps se charge de ce que notre regard lui offre »[1982]. Ce que dit T. S. Eliot dans son texte est ce que propose Renaud Herbin par la marionnette : cet état suspendu de corps entre matière et chair, dont le geste est incertain. Les corps sont alors suspendus dans les airs, dans un souffle au sens physique comme métaphorique : par les fils, entre deux gestes, en attente d'un éveil, d'un redémarrage, dans un temps de latence et d'observation. « En suspens »[1983], le corps s'arrête un instant, éphémère, ou au contraire s'étire, à l'infini.

Ainsi, ces deux œuvres de Renaud Herbin, *La Vie des formes* et *At the still point of the turning world*, sont une invitation plastique, visuelle, gestuelle et sonore, à décloisonner les pratiques de la marionnette. La matière, le poids et les articulations font de la marionnette un mode de représentation spécifique, partageant la possibilité d'exister avec le marionnettiste dans un échange. Le geste du *danser avec* y est permanent, renouvelé dès le premier souffle partagé.

[1980] DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la danse*, *op. cit.*, p.126.
[1981] *Ibid.*, p.128.
[1982] [1982] MAUBERT, Oriane, « Au pont de quiétude, c'est là qu'est la danse », in HERBIN, Renaud, *Estomper la frontière entre la matière et le vivant*, *op. cit.*
[1983] Odile Duboc, *Les mots de la matière*, *ibid.*

B) Seule face au vent : ces élans qui nous animent

J'ai toujours dit que la danse est un souffle qui devient visible.[1984]

En tout dernier point du *danser avec* dans la perspective de la reconsidération de l'organisme, je m'interroge sur les processus dansés proposant une animation de la marionnette réévaluant la nécessité de présence du marionnettiste-danseur dans le jeu de l'animation. Automates, à distance, immersifs, en interaction avec le spectateur, ces créations émanent de processus visant l'autonomie de la figure. Mais oublie-t-on vraiment la main qui a impulsé ce geste dansé, et disparaît-elle vraiment tout à fait ?

Je me concentrerai plus spécifiquement sur la question de l'animation par le souffle pour faire danser la figure. Utiliser le vent au plateau pour mettre à danser la marionnette répond d'abord à cette tentation, ce rêve d'une autonomie totale de la figure marionnettique, détachée de son manipulateur.

Plus encore, animer par le vent est aussi un moyen de rendre compte de tous ces jeux de forces, ces poussées contenues dans le geste dansé qui traversent de part en part les corps : dès lors que l'humain est écarté de la scène, ces élans jusqu'ici effacés par sa présence et en conséquence peu considérés, sont révélés à tous les regards. D'infimes frôlements aux tempêtes les plus tourmentées, ces élans ne sont pas seulement représentatifs d'une action technique pour animer la marionnette : ils concernent aussi des élans internes, des croyances, des motivations, des envies qui trouvent leur écho en chaque corps, produit par lui-même, et en chaque spectateur qui regarde, y croit, accompagne. Dès lors, le spectre de l'organisme renouvelé par le *danser avec* élargit sa zone d'émergence au-delà des propriétés tactiles entre le danseur et sa marionnette, produisant un triangle : de l'objet au danseur au spectateur. Utiliser le vent en scène comme principe d'animation revient alors à « rendre visible »[1985] ce souffle dont parle Anna Halprin, cette action de charge et de décharge du corps pour danser : rempli de ce qui l'entoure et l'enrichit, vidé de ce qui le charge et le comprime.

Dès lors, le corps de chair se délite : sa présence se transforme en une persistance lointaine dans le paysage de la scène, gardant un œil discret sur la figure marionnettique qui danse sans

[1984] Anna Halpin, in GERBER, Ruedi, *Anna Halprin : le souffle de la danse*, 1h20min, couleurs, 2012.
[1985] *Idem.*

nécessairement intervenir. Le souffle impulsé au départ pour lancer la figure suffit et continue de traverser la figure de tous côtés.

*

Phia Ménard, vêtue d'un manteau et d'un bonnet noir, accueille le public assise à genoux sur la scène. Équipée d'un rouleau de scotch et d'une paire de ciseaux, elle est occupée à confectionner une petite figure anthropomorphe à partir d'un sac plastique rose. L'espace scénique forme un cercle délimité par six gros ventilateurs métalliques posés au sol.

Alors que le public s'installe, elle introduit sa main dans la marionnette achevée et, un bref instant, lui fait battre des mains. Puis elle la pose au centre de la scène, en une boule organisée : roulée sur elle-même, ses pieds figurés par les anneaux du sac plastique plantés au sol. Phia Ménard se met à marcher en direction des ventilateurs et, avec calme, fait le tour de la scène et les allume un par un. Puis elle sort par le fond où se trouve la console de régie.

Alors que Phia Ménard a quitté la scène, des bruits de bulle d'eau et d'ondes se font entendre, et la figure rose au sol commence à frémir très légèrement, à vibrer par petites secousses. Elle glisse parfois, à peine. La première musique de *L'Après-midi d'un faune* composée par Claude Debussy monte doucement, comme un éveil de la nature. La marionnette de plastique commence à tourner sur elle-même.

Elle gonfle par le centre, et, tout en continuant à tourner, parvient à se mettre debout, tête droite, bras écartés. Ses pieds (les anses du sac) restent au sol. Elle tournoie sur elle-même, glisse, se penche en avant. Parfois sur un pied, parfois appuyée sur sa main, elle saute par moments, s'envole et retombe avec la légèreté au ralenti due à sa facture de plastique. Jamais le corps ne s'emmêle ou se ratatine sur lui-même : la marionnette danse, dépliée.

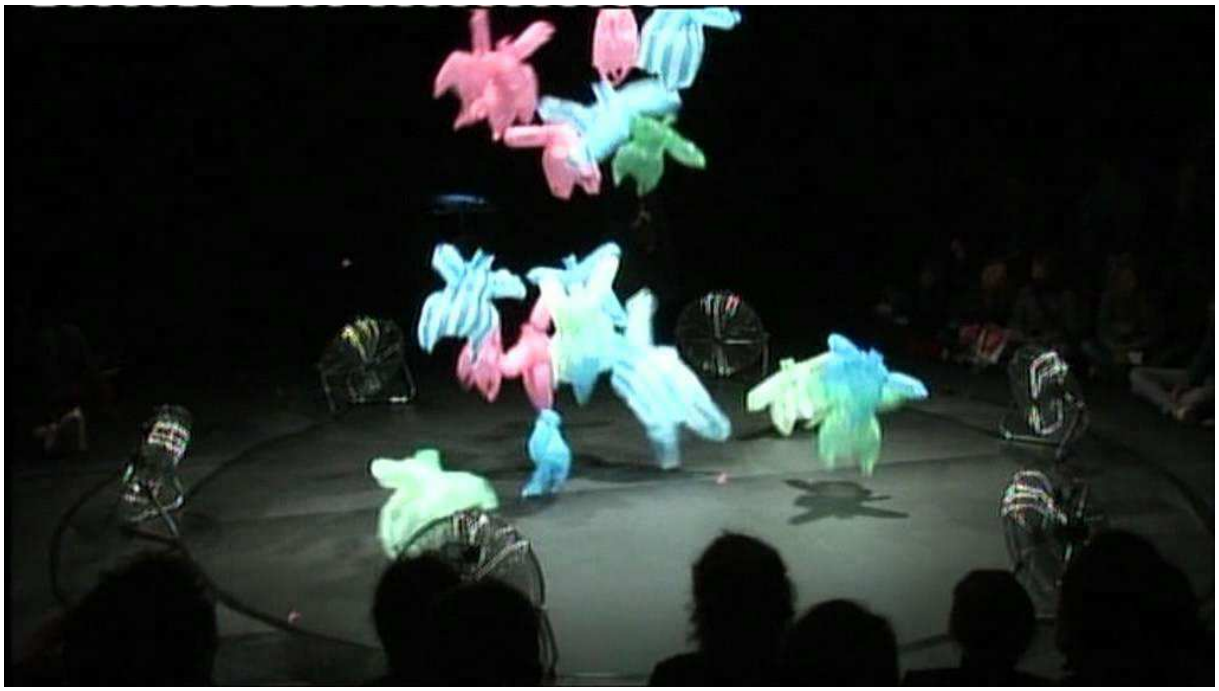
*

Dans une citation évidente à Nijinski, la création *L'après-midi d'un foehn – version 1* de Phia Ménard est un ballet chorégraphique pour sacs plastiques est la première des pièces du vent, un travail au long cours mené par sa compagnie Non Nova. Allant du faune au foehn, le titre de ce ballet plastique évoque ce vent chaud des reliefs européens.

Les pièces du vent appartiennent à un cycle de recherches et d'expérimentations plus vaste de la compagnie intitulé I.C.E. (Injonglabilité Complémentaire des Éléments) qui comprend trois cycles autour des pièces de glace, les pièces du vent et les pièces d'eau et de vapeur. Comme Anna

Halpin avant elle, Phia Ménard ancre sa recherche artistique autour des éléments (terre, feu, eau, air) recherchant une ouverture du champ des possibles du geste.

Pourquoi voit-on un corps qui danse dans *L'Après-midi d'un foehn* alors que le dispositif nous est révélé dès le départ (sac plastique scotché, ventilateurs) ? Quelle poétique de la danse le vent offre-t-il à la marionnette de plastique ? Quel est dès lors ce *danser avec* si Phia Ménard n'effectue pas une manipulation en prise directe ?



ill. n°96 : *L'Après-midi d'un foehn – version 1*, Phia Ménard, création 2008. Capture d'écran.

a) De l'impulsion d'air

Six ventilateurs, disposés en cercle, délimitent la scène de *l'Après-midi d'un foehn – version 1*, au centre de laquelle Phia Ménard et ses sacs plastiques évoluent. Par ce choix d'une manipulation à distance de ces figures plastiques gonflées presque uniquement sous l'effet du vent, Phia Ménard se défait de l'acte de manipulation dans son rapport traditionnel impliquant un contact physique qu'il soit charnel (comme peut l'être la marionnette portée) ou mis à distance (par des tiges, des fils, des projections,…). Dans *L'Après-midi d'un foehn*, le transfert direct de manipulation est réduit à son minimum par Phia Ménard, bouleversant dès lors les rapports entre corps et objets.

En conséquence, les gestes dansés que nous pouvons observer sont d'une efficacité très simple. Je distingue trois types de gestes majeurs : glisser, tourner, s'envoler ; et deux vestiges d'animation

demeurent : l'interaction avec le vent, la relance ponctuelle des figures par Phia Ménard. Pour cette dernière, le corps de la marionnettiste est envisagé comme le lieu de naissance des formes : au début du spectacle, Phia Ménard est la main créatrice qui donne forme et corps aux figures. Par la suite, alors qu'elle marche au centre des ventilateurs, elle laisse échapper de l'ouverture de son manteau des figures plastiques déjà constituées et similaires à la première, dans un geste de naissance proche du lien maternel. Enfin, Phia Ménard peut aussi être l'impulsion de la main qui relance, reforme, propulse la flottaison des pantins de plastique dans les airs. Une présence humaine qui *ré-active* la présence plastique en le relançant dans les airs, plutôt que de procéder à un acte d'animation au sens littéral.

Comment alors le mouvement donné par le vent sur le plastique devient-il un geste dansé par une marionnette ? La dynamique flottante qui traverse de part en part la figure, gonflant ou rétractant certaines zones du plastique, crée une circularité propice à l'impulsion du geste. Le souffle, impulsion du geste autant que source de celui-ci, circule avec rapidité, presque nervosité, d'un endroit à l'autre de la figure, créant des zones pleines et des zones creuses du corps comme nous avons pu le voir pour le *danser comme*, focalisant la dynamique du mouvement sur ce que j'identifie comme une tête ou un bras de la figure plastique. Ce focus, accidentel quoique travaillé par le vent orienté, sur certaines parties spécifiques du corps crée le geste dansé.

Cette première figure à être mise en mouvement dans le spectacle est déposée par Phia Ménard sur le sol, au centre des ventilateurs, comme roulée en boule. Dès les prémices, nous voyons que ce qui constitue les pieds de cette figure anthropomorphe de plastique sont ancrés dans le sol. Le spectateur attend alors le redressement, la levée de la figure, le réveil du corps inanimé. Nous anticipons ici, par le positionnement des pieds, la station verticale propre à la posture humaine dans son état vivant[1986]. Phia Ménard fait alors le tour du plateau, allumant un à un les ventilateurs, et la figure frémit jusqu'à son redressement à la position verticale. Dès le premier contact avec le vent, l'acte d'animation et la création d'une vision marionnettique animée s'opèrent : la vibration du plastique, qui se gonfle par endroits sous l'effet du vent, subit un mouvement aléatoire propice à l'illusion du vivant, une respiration émotionnée, là où un mouvement régulier aurait fait basculer le geste dansé du côté de la mécanique de l'objet. Le vent devient la source d'animation des figures. La main de la marionnettiste se détache.

Comme un prologue au spectacle, Phia Ménard est déjà présente sur scène alors que le public s'installe. Assise à genoux, elle confectionne ces petites figures à l'anthropomorphisme à peine esquissé, à partir de sacs plastiques. Rapidement, émergent de ce jeu de construction propre

[1986] GARRÉ NICOARĂ, Marie et LEMPICKI, Anne (org.), Journée d'études « Tenir debout », *op. cit.*

aux bâtis ou aux patrons de couture, un corps pourvu d'une tête et de bras grossièrement scotchés et de deux jambes, figurées par les anses d'origine du sac plastique. Petites ébauches presque ordinaires de l'humain, ces silhouettes anthropomorphes créent des corps indéterminés, suggérant la présence du vivant. Dans cette esthétique de l'esquisse, le mouvement lui-même et sa signifiance ne sont que suggérés.

Le titre et la première musique font explicitement référence à *l'Après-midi d'un faune* de Nijinski en 1912. Danseur aux vertus chorégraphiques inégalées à son époque, Nijinski, véritable mythe pour la danse du XXe siècle, impressionnait par son incroyable capacité d'envol. Or, « [pour Mallarmé] tout est spectacle, c'est le regard qui transforme les choses ».[1987] En 1912, *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski met le feu aux poudres par une scène de masturbation suggérée. Le geste est-il vraiment déterminé ou est-ce la force suggestive trouvant écho dans l'esprit des spectateurs qui crée la polémique et enflamme les critiques ? Produisant ici comme une ode au mythe fondateur de Nijinski dans la pièce de Phia Ménard, l'effleurement du geste dansé impulsé par le vent crée l'indécision entre geste plastique et geste marionnettique, faisant osciller la figure entre plastique gonflé par l'air (comme on peut le faire avec un ballon de baudruche par exemple) et la projection anthropomorphe d'un geste immédiatement reconnaissable comme dansé ou quotidien et que le spectateur cherche à nommer : la marche, la rencontre, saluer l'autre, se pencher, s'allonger, soupirer...

En réalité, le vivant est créé puis déconstruit selon des espaces vides de vision auxquels notre œil – et donc notre perception – sont dressés. Techniquement, nous avons le champ de vue saccadé : nous clignons en moyenne vingt-mille fois par jour, découpant ainsi notre perception en images visibles interrompues de noir.[1988] Notre expérience d'une journée éveillée et consciente est donc une expérience d'absence de continuité perceptive, que nous vivons dans une lumière visuelle fragmentée, larvée par ce besoin fonctionnel de cligner des yeux. Or, cette perception clignotante de notre environnement est intégrée et dissoute dans notre perception globale : nous n'en avons plus pleinement conscience.

Implicitement, ces noirs, ces interruptions biologiquement nécessaires, font partie de nos habitudes de perception : le vivant est associé au saccadé sous notre regard. En n'existant ainsi que par la présence de vide ou de trous dans la vision, le mouvement du vivant n'est lui-même pas fluide : une extrême fluidité engendrerait paradoxalement une perception mécanique voire désincarnée pour notre œil. Ainsi, ce qui crée le vivant dans *L'Après-midi d'un foehn – version 1* de Phia Ménard est justement cette insertion saccadée, non fluide et inégale de l'air dans les figures.

[1987] GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, *op. cit.*, p.27.
[1988] BOUVIER, Mathieu, séminaire, département Danse, Université de Paris8, décembre 2018.

b) Le tourbillon comme geste jubilatoire

En météorologie et en mécanique, le tourbillon désigne « la rotation d'un corps terrestre, d'une colonne atmosphérique ou de la Terre elle-même autour de la verticale »[1989]. Le mouvement est rotatif et rapide. Le tourbillon est, par son mouvement hélicoïdal, le prélude aux tornades.

Du côté de la danse, on peut assimiler le tourbillon à la pirouette en danse classique qui s'effectue une jambe levée, l'autre au sol et dont l'élan pour tourner sur soi-même doit être régulièrement réimpulsé par la jambe levée (via un appui au sol) pour poursuivre le tour sur soi-même et entraîner le corps. La pirouette est également une figure du patinage artistique dont l'élan impulsé au début crée une vitesse importante qui ne nécessite, cette fois-ci, pas de pause, la figure ralentissant d'elle-même en quelque sorte. Le sentiment de perte de contrôle et de vertige produit une forme d'ivresse, de tête qui tourne, voire de perte de repères visuels et d'appuis.

Ce tourbillon des sacs plastiques présent dans *L'Après-midi d'un foehn – version 1* n'est pas sans faire un écho direct à l'envol des feuilles mortes, propulsées par le vent, dans les rues ou les chemins. Le parcours de Phia Ménard entre jonglerie et danse oscille entre maîtrise du corps et maîtrise de l'objet dans le mouvement.

Or, ce tourbillon cherche à créer de l'accidentel, quand bien même la pièce de Phia Ménard soit très écrite[1990]. Par l'usage des ventilateurs, la manipulation qui engendre le geste dansé est exercée à distance sur les figures plastiques. Si les ventilateurs sont orientés et les images souhaitées ont été testées avec les figures plastiques lors des répétitions, l'hypothèse de l'accident a non seulement été envisagée mais est par ailleurs recherchée par ce dispositif relativement aléatoire, fondé sur le vent. En recherchant l'accidentel, il s'agit ici de recréer auprès du spectateur une fascination pour le péril, le risque, la retombée, la chute, le vacillement d'un point d'équilibre précaire, telle que nous avons pu le voir chez Renaud Herbin, ou les équilibres d'Ilka Schönbein ou les glissades dans l'argile de Josef Nadj.

L'accidentel est encore très proche des dramaturgies du cirque, par la prise de risque et l'ivresse qu'elle provoque, créant autant des corps en suspend qu'une précarité ici de la forme marionnettique dont on sait que, si un nœud de sacs plastiques se forme ou si le vent des ventilateurs s'atténue, la forme anthropomorphique s'affaissera, conduisant à l'affaiblissement voire à la destruction de sa présence. Il semble donc y avoir ici une forme de jubilation dans la

[1989] PÉDELABORDE, Pierre, « Le tourbillon, principe général à la base de la climatologie dynamique », *Annales de Géographie*, n°358, 1957, p.31, [en ligne]. In *Site Persée*, France, [consulté le 16 octobre 2017]. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1957_num_66_358_18322.
[1990] Entretien Phia Ménard et Oriane Maubert, 12 mars 2018. Annexe, pp.58-71.

précarité de la survivance du geste tenant le spectateur en haleine, en équilibre sur le flux tendu de cet effet de présence.

Ce plaisir de l'accidentel est lié avec la prouesse chorégraphique, minime par l'usage des sacs plastiques de Phia Ménard, tout en étant spectaculaire, déroutant le corps d'une tendance au contrôle, déconstruisant une représentation de pensée du corps comme outil ou instrument chorégraphique, pour le situer entièrement du côté de l'objet autonome, s'élevant vers la grâce d'un geste pur pour reprendre ici le fondement philosophique de l'essai *Sur le Théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist. Le corps vivant disparaît pour laisser aller la marionnette qui danse.

Cette jubilation du tourbillon des plastiques associée à la chute des feuilles mortes n'est pas sans rappeler les jeux des enfants dans les feuilles automnales dans ce spectacle adressé au jeune public (un rire d'enfant vient d'ailleurs par instants se superposer à la musique de Debussy), ou pour reprendre ici l'expression de Pierre Péju :

> Par jeu, [l'enfant] traîne les pieds sur l'asphalte, afin de soulever des paquets de feuilles mortes collées les unes aux autres qui finissent par lui faire des bottes de géant.[1991]

Dans son ouvrage *Enfance Obscure*, Pierre Péju identifie la figure de l'Enfantin, détachée du souvenir d'enfance dont on rechercherait la trace exacte, plus proche d'une sensation brumeuse, évanescente et décalée d'une perception qui revient comme le surgissement de quelque chose d'enfoui qui ne nous avait jamais quitté vraiment, qui arriverait « presque toujours par accident »[1992] selon son expression, ramenant sur ce point àl'accidentel que nous avions posée précédemment :

> Avec le temps, il arrive que le spectre frêle revienne nous hanter. Notre lassitude, nos moments de distraction, de demi-sommeil ou de rêverie favorisent ses apparitions. Il peut aussi « revenir » alors que nous sommes très occupés. C'est le spectre de l'Enfantin ! Il n'insiste jamais, n'a aucune exigence, mais se tient près de nous, silencieux. Quel que soit notre âge, il nous accompagne un instant, puis disparaît. Remarquable discrétion de l'Enfantin ! D'ailleurs, il s'agit moins d'une apparition que d'une soudaine façon de sentir, à la fois incongrue et précise, accompagnée d'une impression de « déjà perçu ». Un geste que nous esquissons machinalement et qui semble habiter nos nerfs et nos muscles depuis toujours. Un élan soudain. Une fraîcheur. Mais aussi une frayeur ou une honte. […] Pleins d'audace, nous osons tout à coup faire ou dire quelque chose dont nous ne nous serions jamais crus capables. Ou, au contraire, nous avons brutalement le sentiment d'être complètement perdus.[1993]

La danse de Phia Ménard, lors des courts instants où elle est présente sur le plateau, se liant aux figures de plastiques, semble alors faire résonner cette perception de l'Enfantin proposée par Pierre Péju au travers d'une danse pulsionnelle autant que fugace, fondées sur des mouvements très simples qui cherchent à réveiller des sensations enfouies, proches des premiers pas et des

---

[1991] PÉJU, Pierre, *Enfance obscure*, coll. « Haute enfance », éd. NRF Gallimard, Paris, 2011, p.12.
[1992] *Idem.*
[1993] *Ibid.*

premières expériences de la vie. La danse de Phia Ménard passe alors par de longues observations des marionnettes de plastique qui dansent, un toucher presque effleuré de celles qui flottent dans les airs, dans un regard complice échangé avec elles. Glissant alors au sol, la danse se fait rampante, et le corps ne paraît pas encore synchronisé ou pensé dans sa globalité, laissant aux pieds le soin de faire pivoter l'ensemble, là où les bras et le visage sont fascinés, recroquevillés, presque pétrifiés, par les formes qui s'agitent au-dessus. La danse se fait impulsive, suivant les surprises proposées par les figures plastiques, les caressant ou les arrachant jusqu'à la destruction compulsive d'un doux-assassin dont seuls les enfants sont capables, comme le rappelle Pierre Péju citant *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust :

> Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts, demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale.[1994]

ill. n°97 : *L'Après-midi d'un foehn – version 1*, Phia Ménard, création 2008. © Jean-Luc Beaujault.

c) Dissoudre l'humain : quand le corps est en fuite

Dans certains de ses écrits, et notamment « Le Geste et sa perception », Hubert Godard revient sur le fait que notre perception, notamment des objets, est soumise à une forme d'éducation : notre rapport privilégié à certains objets est conditionné selon notre perception qui vient les repérer et les identifier lorsque nous nous trouvons dans un environnement inconnu, nous permettant, sans le dire, de nommer ce qu'il y a autour de nous. Nous avons alors ici en quelque sorte une relation d'agrippement à notre environnement et notre équilibre physique en

[1994] PÉJU, Pierre, *Enfance obscure*, *op. cit.*, p.9.

dépend[1995]. Notre logique et notre équilibre peuvent être fondés sur cet agrippement visuel, venant supplanter en quelque sorte l'oreille interne.

Or dans *l'Après-midi d'un foehn – version 1*, Phia Ménard décide de défaire le spectateur de son agrippement créant une sorte de déséquilibre visuel dans lequel notre regard et notre perception n'ont plus de point d'encrage définitif, ni du côté du geste, ni du côté des corps. Le corps humain de Phia Ménard, notre référent commun en tant que spectateur, s'absente régulièrement de la scène, nous laissant en proie aux visions évanescentes autant qu'hypnotiques des figures plastiques flottantes. Quand bien même la pièce soit très écrite, le mouvement et les transformations des figures déstabilisent notre perception et nos points d'appuis. Nos quittons notre espace visuel pour entrer alors dans un espace virtuel, presque comme nous pouvons en trouver du côté en arts plastiques du côté des stéréogrammes par exemple (ces dessins qui ont la faculté de créer des images-mondes abstraits à partir du moment où nous éduquons notre œil à sortir de sa perception et ses points d'encrages habituels). Le stéréogramme fait entrer dans un état de conscience modifiée, presque hypnotique.

Plus que l'usage répandu qui fait de la marionnette un écran de projection se répercutant dans l'esprit du spectateur, la danse verticale des figures plastiques de Phia Ménard fonctionne comme un stéréogramme, ou plus communément comme les nuages que l'on observe dans le ciel, que l'on viendrait habiter durablement, cette image en 3D que l'on a plaisir à visiter et qui n'est visible que pour soi seul, où les formes qui surgissent et meurent n'appartiennent qu'à soi. *L'Après-midi d'un foehn – version 1* est alors une invitation au délice d'entrer dans un monde qui n'est qu'à soi, un monde que l'on fait. La pièce nous fait voir des modalités de gestes de la marionnette qui n'appartiennent pas à notre expérience ordinaire, et notre œil, dans ses nouveaux appuis, parvient à fabriquer une nouvelle présence pour le *danser avec*, composée du geste autonome des marionnettes sans jamais oublier l'origine du souffle qui les anime.

Par cette ronde hypnotique des figures plastiques se rapprochant des stéréogrammes, il s'agit alors de créer un état où l'éducation de l'œil se fait surprendre, donnant lieu à un lâcher-prise dans les habitudes initiales de notre perception. Ce tourbillon jubilatoire des figures plastique crée alors un « dynamisme aérien »[1996] pour reprendre l'expression de Gaston Bachelard. Le rêve presque primitif de l'envol présent dans l'esprit humain, manifesté encore plus fortement peut-être par le biais de la danse et notamment classique où l'envol a son importance, semble

[1995] GODARD, Hubert, Postface « Le geste et sa perception », in GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, *op. cit.*, pp.235-241.
[1996] MERABET, Emma, « Rêver l'intimité de la matière : éclairer les imaginaires contemporains des arts de la marionnette à la lumière de la rêverie bachelardienne », in HERBIN, Renaud, *Corps-Objet-Image*, « Alter : l'autre de la matière », n°2, *op. cit.*, p.123.

trouver ici son accomplissement, ne retombant jamais au sol et demeurant dans un état de saut et soubresaut permanent, où les passages au sol des figures plastiques se font glissades à peine esquissées le temps d'une rencontre ou de la reprise du mouvement.

Dans ce rêve de l'envol, le corps du danseur, coincé en quelque sorte par l'attraction terrestre, pour reprendre ici les observations proposées par Heinrich von Kleist, tente sans cesse de s'approcher de cette légèreté détachée de toute gravité, en cherchant à s'éloigner de tous ces instants (de repos, de reprise du souffle, d'appuis…) « qui ne sont manifestement pas de la danse et dont il faudrait s'éloigner autant que l'on peut »[1997], mais qui resituent le corps du danseur, au milieu de la prouesse chorégraphique, du côté de l'humain et non du côté du mouvement de pure chorégraphie, plus proche quant à lui des figures non-humaines de Phia Ménard. La marionnette de plastique de Phia Ménard est ici détachée de toutes ces contraintes gravitationnelles et biologiques, explosant dans ses libertés chorégraphiques et d'apesanteur, revivifiant sa présence dans les élans d'air qui la propulsent.

Enfin, l'un des éléments centraux de *l'Après-midi d'un foehn – version 1* de Phia Ménard semble être la question du regard porté sur ces figures plastiques dansantes, renouant là avec les pratiques du *danser avec*. Par sa manipulation, par endroit visuellement inexistante pour le regard du spectateur, Phia Ménard initie le mouvement des figures plastiques ou en situe la source dans le regard qu'elle porte sur elles. Il se fait toucher, par l'action distanciée des ventilateurs, suivant les oscillations invisibles et aléatoires du vent : les figures plastiques, autonomes, dansent. Par la quasi absence du geste de monstration relié à la main, dans la relation à l'objet, ce feu interne, énigmatique autant que pulsionnel, qu'est celui du départ du mouvement dansé s'exprime. Alors, le *danser avec* par l'impulsion du souffle révèle que :

> la matière est hantée. Elle est toujours déjà habitée par l'imaginaire de celui qui la contemple, toujours déjà lourde d'un fond émotionnel, chargée de valeurs affectives, enveloppée de couches de mémoires individuelles et archaïques.[1998]

La perception que nous avons du mouvement semble d'avantage liée à la périphérie du regard. Ce regard périphérique, englobant à la fois l'Autre, le partenaire, mais aussi l'espace dans lequel on évolue, et surtout pour se situer soi-même dans cet ensemble en tant qu'individu, est finalement l'une des données visuelles les plus essentielles au danseur. Par la périphérie, le regard détermine ici une invention de voir. C'est par le biais de notre regard périphérique – ces zones de la vision où nous ne regardons pas directement, mais qui nous apparaissent de côté, presque de manière

[1997] KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, p.15.
[1998] MERABET, Emma, « Rêver l'intimité de la matière : éclairer les imaginaires contemporains des arts de la marionnette à la lumière de la rêverie bachelardienne », in HERBIN, Renaud, *Corps-Objet-Image*, « Alter : l'autre de la matière », n°2, *op. cit.*, p.113.

transversale – que notre perception du mouvement se crée, modifiant les points d'ancrages sur les côtés et face à nous, au regard de notre mobilité ou immobilité propres.

Dès lors, le regard se fait source de mouvement des figures plastiques, point d'encrage de l'existence du geste autant que de la perception de la chorégraphie, lui donnant une existence propre par la réception. C'est bien l'œil, posé sur ces figures, qui permet à ces sacs plastiques de quitter le statut d'objet qui s'envolent simplement pour être situés du côté des figures chorégraphiques, ou chorégraphiées. Par leur mouvement impulsé par le vent, les figures plastiques invitent alors à une forme de rêverie active, permettant à l'œil du spectateur de projeter sur elles toute la densité d'un ballet chorégraphique, écrit et construit, délaissant alors toute part faite au hasard.

Conclusion du chapitre 6 – Vers un nouvel organisme

La marionnette et le danseur en contact produisent un nouvel organisme. Envisagée comme un espace de réception, la marionnette transforme le danseur autant qu'il la transforme à son tour, dans un lien partenarial d'équivalence, interdépendant.

Envisager le souffle comme premier geste dansé permet de se rendre compte à quel point le marionnettiste-danseur est transformé du dedans – jusqu'à sa respiration – par la marionnette à ses côtés. Ainsi respirante, la marionnette peut alors tendre vers une danse seule, où le marionnettiste s'éloigne.

Conclusion du *Danser avec*

En partant du constat d'une coprésence entre marionnette et danseur au plateau, nous avons pu envisager comment ces deux présences différentes pouvaient composer un duo dansé ensemble, comme deux partenaires équivalents, allant parfois jusqu'à une greffe marionnettique. Le danseur peut trouver en la marionnette un partenaire de choix qui lui donne le change, dès lors qu'il l'observe et se laisse gagner par elle, sortant du contrôle.

Le point de contact entre le danseur et la marionnette voit alors émerger un nouvel organisme dansant, envisageant dès lors la marionnette comme un espace de réception du danseur, tandis que celui-ci en contrepartie lui transmet son souffle.

Le *danser avec* s'achève en ouvrant d'autres questions : la marionnette peut-elle danser seule ? Si oui, se rapproche-t-elle de l'automate ? Si non, comment désigner le manipulateur-technicien qui l'anime, invisible des spectateurs ? Quelle autonomie aujourd'hui pour la marionnette ? Nous viennent en tête alors les propositions d'artistes comme Gilbert Peyre, cet « électromécanomaniaque »[1999] aux deux automates dansant sur *Johnny be good*[2000], ou au *100% polyester*[2001] de Christian Rizzo. Dans un cas comme dans l'autre, la silhouette anthropomorphe, par le vêtement vidé de corps, demeure, comme un fantôme du danseur disparu.

ill. n°98 : *100% polyester*, Christian Rizzo, création 1999. © Christian Rizzo.

[1999] PEYRE, Gilbert, *L'électromécanomaniaque*, La Halle Saint-Pierre, Paris, 16 septembre 2016-26 février 2017.
[2000] BERRY, Chuck, *Johnny be good*, 2min40, 1959.
[2001] RIZZO, Christian, *100% polyester*, concept et son Christian Rizzo, lumières Caty Olive, créé en 1999.

CONCLUSION

Sur un plateau il y a d'office les invisibles, les ombres errantes *qui se glissent parmi les présences tangibles : entre deux acteurs, à l'intérieur d'une assemblée de danseurs, dans les interstices, il y a l'espace du spectateur, qui, si on ne lui impose pas de règles univoques ou une lecture unilatérale, peut y faire roder ses propres chimères. Ce que suggère l'entre-deux lui appartient : fantômes, spectres, souffles, tremblements, énergies propulsées, tous miroirs de nos inconscients.*

À l'intérieur de chauqe geste produit en spectacle, il y a potentiellement le surgissement d'un autre geste : dans les moments suspendus, dans les ruptures rythmiques, dans la direction qui prolonge la main, dans l'emportement qui dans son excès semblerait guidé par une volonté extérieure.[2002]

En envisageant la marionnette comme un corps qui danse, un chemin s'ouvre pour penser le corps dans son rapport à l'objet, et pour penser la marionnette selon ses propriétés gestuelles, afin de cerner les liens invisibles qui nous traversent, nous unissent, nous animent.

La marionnette et la danse viennent du même endroit : un geste, même infime, qui anime le corps. Dès ses premières vibrations à peine imperceptibles, le corps de chair et le corps de matière se mettent à danser. Dans cette perspective, toute marionnette serait d'abord une danse *infra*[2003], une danse du dedans, animée par le marionnettiste ; tout danseur serait un peu marionnette par l'intense disponibilité de son corps et les jeux d'images et de textures qui le traversent. Lui aussi a son *infra*, une petite marionnette devant lui, une petite marionnette derrière lui, qui le guident et l'entraînent, « connectés par un nombril »[2004].

Le *Danser comme* a démontré que, si la marionnette est absente de la scène en tant que corps plastique, elle constitue un vivier d'imaginaire essentiel pour danser. En l'imitant, le danseur qui rêve de la marionnette nourrit sa danse, apprend de son geste et déporte celui-ci au-delà de lui-même.

Le *Danser dans* a mis les corps à l'épreuve : du costume-carcan de la marionnette habitée, d'une forme de présence comique, à une expression de l'humanité dans sa plus grande simplicité par la matière brute, il s'agissait de ramener le danseur à son organicité. La disparition du corps sous la matière est un chemin de confrontations qui aide à penser les brisures du monde d'aujourd'hui.

[2002] MOSSOUX, Nicole, « Cahier d'interférences », in HERBIN, Renaud, *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, p.83.
[2003] CLAM, Jean, « L'infra. Les yeux fermés », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », *op. cit.*
[2004] Entretien Kaori Ito et Oriane Maubert, 19 août 2019. Annexe, p.116.

Enfin, les deux présences du marionnettiste-danseur et de la marionnette ont été pensées dans la perspective du *Danser avec*. Du duo au nouvel organisme qui émerge de cette coprésence, la marionnette a été envisagée comme un espace de réception afin d'inverser les rapports d'animation : le danseur à son contact accepte d'être transformé par ce qui vient, dans une forme de partage et d'échanges.

Tous les artistes dont les créations ont été traversées se répondent : Yngvild Aspeli, Miquel Barceló, Delphine Bardot, Pierre Blaise, Dominique Boivin, Polina Borisova, Aurélien Bory, Laurie Cannac, Sidi Larbi Cherkaoui, CFB 451, Michèle Anne de Mey et Jaco van Dormael, Philippe Decouflé, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, David Girondin Moab, Renaud Herbin, Kaori Ito, Alice Laloy, Agnès Limbos, Maguy Marin, Phia Ménard, Dominique Mercy, Mourad Merzouki, Ali Moini, Adrien M et Claire B, Nicole Mossoux, Alexandra Naudet, Josef Nadj, Julie Nioche, Omproduck, Duda Paiva, Rolando Rocha, Ilka Schönbein, Hiroaki Umeda, Gisèle Vienne, Ville Walo, chacun à sa façon fait danser une marionnette. Si les trois items *danser comme*, *danser dans*, *danser avec* entendent tracer à grands traits les silhouettes conceptuelles des phénomènes puisés au plateau, très souvent les mêmes œuvres auraient pu être abordées à un autre endroit, et naviguer entre les concepts tant elles sont plurielles.

Les grands maîtres, de Heinrich von Kleist à Edward Gordon Craig en passant par Tadeusz Kantor l'avaient bien compris : la marionnette est le miroir déformant de notre humanité, la manifestation de nos angoisses les plus profondes. Ériger la marionnette en modèle, c'est apprendre sur soi. Danser avec elle – car même en dansant *comme* ou *dans*, il est finalement toujours question du *avec*, le danseur et la marionnette maintenant en permanence ce lien impérissable qui les unit – permet à l'humain de repenser son rapport au monde et de s'envisager sous un autre angle, par la simplicité immédiate de sa matière organique. La marionnette, par son geste dansé précaire, nous rappelle notre fragilité, notre caractère éphémère, notre solitude.

Les regroupements d'aujourd'hui comme la plateforme *Corps-Objet-Image*, à laquelle de nombreux artistes de *La Marionnette danse* appartiennent, donnent le ton sur l'importance de renouvellement des pratiques, de porosités des langages, de conceptualisation des modes d'être en scène. La marionnette danse *déjà* sur la scène avec le danseur.

Les prolongements de *La Marionnette danse* sont nombreux. Du côté du corpus d'abord, toutes les œuvres n'ont pas pu être traitées, beaucoup restent encore à explorer. Du point de vue thématique ensuite, plusieurs axes pourraient constituer les prochains points d'exporation.

Je relève que de nombreux artistes font appel à des dispositifs où le danseur est pris dans une toile de fils tels qu'Ali Moini, Aurélien Bory et Kaori It ou Julie Nioche pour ne citer qu'eux. S'ils n'ont pas trouvé une vraie place ici, c'est parce qu'ils sont à la croisée des trois items : ces pratiques dansent *dans* le fil, *avec* lui et *comme* la marionnette à fil selon un principe métaphorique autant que physique. En conséquence, ils devraient faire l'objet d'une enquête en soi.

Ensuite, je constate que plusieurs artistes ont effectué leur formation à l'école Mudra de Maurice Béjart. Une investigation de la place de la marionnette, des costumes rembourrés ou encombrants et du masque, ou plus largement de l'objet pourrait être une démarche de recherche historique permettant de mieux cerner encore les échos entre les artistes issus de cette école qui exercent aujourd'hui, afin de tisser des liens esthétiques et conceptuels entre eux. Un travail sur l'écho des enseignements d'Alwin Nikolais sur la scène contemporaine irait dans la même idée.

Enfin, dans les pratiques de *La Marionnette danse*, je repère que, souvent, le corps de la femme est central, régulièrement mis à mal (Yngvild Aspeli, Delphine Bardot, Kaori Ito, Héla Fattoumi, Ilka Schönbein, Nicole Mossoux,…). Cerner les enjeux spécifiques qui traversent ces représentations à la lumière des études en danse, en arts de la marionnette et de genre pourrait constituer une prochaine piste, ouvrant vers des recherches actuellement en cours à l'UQAM du côté des études féministes, ou vers les pratiques de solo en Pologne par exemple.

La marionnette est donc un corps qui danse. Cette thèse s'achève sur la question du souffle, conjointement explorée par les œuvres de Renaud Herbin et Phia Ménard. Le travail de Renaud Herbin amène de l'air aux arts de la marionnette par un renouvellement des pratiques – se décoller de la marionnette, quitter la narration, oublier l'imitation, faire entrer la marionnette dans la danse contemporaine –, des discours sur cet art et rencontres toujours plus diversifiées entre les artistes *via* la plateforme *Corps-Objet-Image*. Phia Ménard, quant à elle, s'en va : elle quitte la scène, laissant la marionnette seule pour réaliser le rêve kleistien vers une autonomie de la marionnette, un corps où l'humain n'aurait pas de prise.

Fantoches, marionnettes, pantin, silhouettes sont autant d'images qui dansent en nous. Inquiétantes, bouleversantes, elles interrogent avec radicalité notre état d'*être au monde*. Ces fantômes, ces apparitions rappellent notre non-pérennité : elles matérialisent cet instant, magique autant qu'éphémère et quasi incernable, qu'est la danse, qui amène le corps au-delà de lui-même, de son état quotdien : cet état *sur-humain* qu'est la danse, un instant de poésie qui sort les corps de leur usage et leur rapport *nécessaires* du monde.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ABIRACHED, Robert · 269
ADOLPHE, Jean-Marc · 336
Adrien M et Claire B · 4, 34, 433, 476, 639, 644, 662, 663, 664, 666, 667, 669, 670, 759
AGAMBEN, Giorgio · 226, 360, 362
AHN, Sungsoo · 342
ALEV, Marion · 293
ALLARD, Geneviève · 316, 566
ALLEGRO, Pierangela · 345
ALVAREZ, Gilles · 728
AMAGATSU, Ushio · 184, 185, 233, 234
ANDRÉ, Emmanuelle · 464, 465, 466, 484
ARASSE, Daniel · 37, 38, 264, 402, 587
ARDENNE, Paul · 628
ARNAUD, Noël · 117
ARTAUD, Antonin · 126, 153, 200, 204, 205, 235, 236, 281, 293, 531, 699, 700
ASLAN, Odette · 120
ASPELI, Yngvild · 4, 687, 759
ATTOU, Kader · 474
AUCLAIR, Mathias · 79, 80
AUGÉ, Marc · 165, 482

B

BABLET, Denis · 120
BACHELARD, Gaston · 596, 604, 617, 619
BAHR, Hermann · 259
BALLA, Giacomo · 129, 131, 132, 134, 135, 138, 542, 770
Ballets russes · 80, 83, 534
BANU, Georges · 183, 348, 453, 492, 700
BARDOT, Delphine · 161, 162, 163, 435, 441
BAHR, Hermann · 259
BARCELÓ, Miquel · 34, 220, 321, 516, 595, 596, 617, 618, 619, 620, 621, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 632
BARTHES, Roland · 133, 134
BARTHOLEYNS, Gil · 250
BATAILLE , Georges· 227, 277, 278, 387, 388
Bauhaus · 20, 29, 108, 120, 121, 137, 261, 487, 532, 541, 543, 544, 545, 548, 549, 550, 552, 553, 557, 568
BAUSCH, Pina· 321, 335, 336, 405, 465, 466, 702
BAZIN, Hugues · 474
BEAUCHAMP, Hélène · 19, 28, 31, 49, 50, 152, 153, 160, 317, 347, 352, 360, 361, 383, 398, 583, 584, 586, 606, 638, 643, 653, 660, 670, 721
BECKETT, Samuel · 297
BÉJART, Maurice ·34, 51, 403, 412, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 567, 677, 771
BELLMER, Hans · 305
BEN AÏM, Christian et François · 576, 578
BENE, Carmelo · 203
BERGSON, Henri · 128, 350, 464
BERNARD, Michel · 24, 25, 26, 30, 37, 91, 113, 149, 188, 233, 241, 260, 265, 348, 353, 354, 355, 374, 413, 583, 623, 641, 706, 716
BERT, Jean-François · 108, 110, 112
BERT, Johanny · 151, 310, 322, 359
BERTHOZ, Alain· 155, 237
BETTELHEIM, Bruno · 572
BIDEAU-REY, Étienne · 51, 284, 310, 312, 378, 485, 665, 681
BIGÉ, Romain · 279, 281
BIRMANT, Julie · 345
BLAISE, Pierre · 4, 403, 470, 471, 472, 473, 506, 507, 759
BLŒDÉ, Myriam · 206, 207, 210, 216, 220, 221, 620
BOIGNE (de, comtesse), Éléonore-Adèle · 114
BOISCLAIR, Isabelle · 308, 309
BOISSEAU, Rosita · 157, 389, 396, 397, 413, 414, 429, 433, 503
BOIVIN, Dominique · 34, 404, 409, 413, 417, 639, 710, 718, 719, 720
BOIVINEAU, Pauline · 299, 300, 308, 310, 312, 314, 315, 316, 317
BORIE, Monique · 285, 286, 316, 318, 349, 531, 532, 568, 702
BORY, Aurélien · 3, 4, 23, 29, 34, 169, 632, 639, 710, 718, 719, 720, 722, 723, 724, 726, 727, 728, 729, 733, 743, 759
BOTTICELLI · 245, 271
BOURDELLE, Antoine · 318
BOURDIEU, Pierre · 310, 311, 317, 318, 352, 383, 384
BOUFFARTIGUE, Jean · 285
BOURCIER, Marie-Hélène · 308
BOURGEOIS, Louise · 296
BOUVIER, Mathieu · 461, 521, 749
BRANCUSI, Constantin · 171, 172, 542, 598
BRAUNSTEIN, Mathieu · 296
BRECHT, Bertolt · 497
BRESSIN, Tiphaine · 308, 312, 313

BROOK, Peter · 568, 598
BRUN, Catherine · 528
BRUNEAU, Julien · 398, 684, 715
BÜCHNER, Georg · 206, 207, 208, 215, 216, 217, 219, 220
BUFFARD, Alain · 458
BUGUET, Anne · 644, 662
BURKE, Edmund · 362
BUTLER, Judith · 309

C

CABADO, Fabienne · 654
CAFFONNETTE, Samy · 284, 287, 288, 296
CAGE, John · 252, 403, 598
CALAIS-GERMAIN, Blandine · 95, 98, 162, 171
CALIN, Rodolphe · 585
CALVINO, Italo · 33
CANGUILHEM · 353
CANNAC, Laurie · 4, 34, 475, 476, 639, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 759
CAPDEVIELLE, Jonathan · 230, 284, 304, 378, 379, 380, 381, 382, 385
CARAVAGE · 271
CASALE, Camille · 308, 312, 485, 493, 655
CASANOVA, Montserrat · 559, 560, 564, 565, 569, 599
CASTANET, Pierre Albert · 83
CASTANG, Emmanuelle · 42, 191, 295, 364, 637, 677, 682, 684
CENDRARS, Blaise · 481
CFB 451 · 213, 516, 530, 576, 578, 595, 607, 728
CHAIGNAUD, François · 576
CHAPLIN, Charlie · 126, 139, 238, 466
CHASTEL, André · 38
CHERKAOUI, Sidi Larbi · 4, 34, 169, 179, 284, 377, 389, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 484, 759
CLAM, Jean · 257, 263, 280, 282, 485, 758
CLAUDEL, Camille · 318, 524, 727, 728
CLIDIÈRE, Sylvie · 482
COCTEAU, Jean · 330, 532, 533, 534, 540
COLLINGWOOD, Robin George · 101

CONTOUR, Catherine · 589
CORSINO, Nicole et Norbert · 423
CRAIG, Edward Gordon · 31, 42, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 131, 133, 168, 185, 259, 263, 267, 280, 361, 370, 446, 455, 525, 526, 530, 547, 553, 555, 578, 579, 592, 632, 759, 769
CRAMESNIL, Joël · 80, 467
CUNNINGHAM, Merce · 252, 360, 405, 408, 445, 479, 598

D

DACHEUX, Margot · 221, 229, 231
DAMIAN, Jérémy · 243, 246, 355
DARGE, Fabienne · 492
Daru-Thémpô · 570
DATSUR, Françoise · 151, 153
DE CHIRICO, Giorgio · 542
DE KEERSMAEKER, Anne Teresa · 389, 437
DE MORANT, Alix · 1, 4, 30, 406, 417, 423, 430, 482, 521, 522, 597, 599, 609, 662
DE SAINT-POINT, Valentine · 129, 528
DE SIMONE, Cristina · 203
DEBRAY, Régis · 505
DECOUFLE, Philippe · 34, 50, 51, 164, 169, 171, 181, 238, 403, 404, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 420, 424, 425, 426, 429, 430, 432, 433, 475, 506, 530, 558, 599, 771
DECROUX, Étienne · 33, 187, 206, 238, 320, 331, 332, 334, 413, 667
DELANNÉ, Marinette · 698
DELEUZE, Gilles · 25, 108, 152, 153, 160, 161, 188, 236, 238, 243, 246, 247, 249, 250, 308, 385, 455, 456, 463, 583
DELRIEU, Anne-Marie · 285
DEPERO, Fortunato · 85, 129, 132, 262, 534
DERRIDA, Jacques · 281, 286, 308
DESPENTES, Virginie · 308
DI GIUSTO, Stéphanie · 526
DIAGHILEV, Serge · 54, 61, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 100, 129, 532, 533, 536, 540
DIDEROT, Denis · 115, 335
DIDI-HUBERMAN, Georges · 108, 110, 112, 168, 187, 245, 250, 262, 320, 334, 351, 402, 462, 518, 569, 658, 659, 715
DISERENS, Catherine · 543
DIVERRES, Catherine · 321
DONN, Jorge · 403, 435, 436, 437, 439, 441, 442, 443, 444
DORT, Bernard · 105, 106, 261, 263, 700
DOURTHE, Pierre · 166
DUBOC, Odile · 30, 252, 267, 399, 599, 706, 732, 733, 737, 738, 739, 743, 744
DUCHAMP, Marcel · 592, 598
DUFRÊNE, Thierry · 314, 316
DUNCAN, Isadora · 51, 113, 114, 115, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 129, 138, 149, 260, 318, 409, 445, 463, 519, 522, 769
DUPUY, Dominique · 479
DÜRER, Albrecht · 554

E

EDERNAC, Pierre · 429
EHRENZWEIG, Anton · 25
EL GRECO · 271
ELIOT, T. S. · 741
ÉLUARD, Paul · 481
EMMANUEL, Marsha · 314
ERULI, Brunella · 19, 27, 31, 44, 164, 165, 190, 198, 205, 256, 263, 320, 350, 413, 426, 446, 452, 480, 636, 641, 662, 666, 669, 670, 680, 681, 685, 686, 688

F

FAIRBROTHER, Trevor · 445
FALQUI, Laura · 456
FATTOUMI, Héla et LAMOUREUX, Éric · 4, 23, 34, 516, 525, 559, 579, 580, 582, 583, 585, 588, 590, 591, 592, 632, 759
FÉRAL, Josette · 5, 31, 146, 160, 319, 319, 320, 345, 350, 607
FERGOMBÉ, Amos · 31, 32, 504, 604
FILIBERTI, Irène · 348
FINTER, Helga · 662
FISCHBACH, Franck · 189, 190
FLEURY, Raphaèle · 24, 28, 42, 82, 230, 467, 514, 637
FLOCON, Albert · 548, 549
FOFANA, Dieynébou · 474
FOKINE, Michel · 34, 54, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 94, 96, 99, 102, 103, 105
FOREGGER, Nikolaï · 131, 135, 136, 137, 138, 770
FOUCAULT, Michel · 160, 463, 466, 577
FOULC, Thieri · 109
FOURNEL, Paul · 109
FREDRICKSON, Barbara L. · 299, 312, 377, 384
FREUD, Sigmund · 275, 462, 466, 659
FRIANT, Angélique · 161, 595, 611
FRIMAT, François · 308
FULLER, Loïe · 34, 105, 318, 514, 516, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 588, 590, 592, 612
FÜLÖP-MILLER, René · 137

G

GALLO, Luigi · 533, 534, 535, 537, 540
GARCÍA LORCA, Federico · 656
GARCIN-MARROU, Flore · 152, 153, 160
Gare Centrale · 284, 287
GARNIER, Claire · 533
GARRÉ NICOARĂ, Marie · 5, 28, 32, 42, 149, 165, 184, 218, 269, 270, 279, 280, 281, 305, 331, 349, 370, 551, 584, 642, 661, 748
GARROUSTE, Jeanne · 152, 228
GAUTIER, Théophile · 60, 65
GENTY, Philippe · 432, 467, 479, 480, 638, 670, 711
GÉRARD, Naly · 680, 682, 684, 698
GERBER, Ruedi · 745
GERICAULT · 73, 271
GERMAIN-THOMAS, Patrick · 312
GERVAIS, André-Charles · 397
GESBERT, Olivia · 227, 231, 232
GIACOMETTI, Alberto · 443, 587
GILLES, Annie · 151
GINOT, Isabelle · 5, 30, 60, 108, 109, 122, 149, 266, 344, 488, 489, 520, 522, 526, 527, 529, 622, 749, 753
GIOFFREDI, Paule · 620
GIRONDIN MOAB, David · 4, 12, 161, 595, 600, 606, 611, 614, 636, 714, 733, 759
GLON, Marie · 248, 382, 386, 621, 655, 671
GODARD, Hubert · 24, 30, 147, 252, 266, 344, 354, 355, 359, 374, 460, 488, 489, 490, 622, 623, 625, 627, 628, 641, 683, 738, 752, 753
GODFROY, Alice · 257, 282, 618, 619
GOELZER, Henri · 164
GONÇALVÈS, Stéphanie · 434, 435, 436, 441
GONÇALVÈZ, José-Manuel · 728
GORDON, Mel · 135, 136, 137
GOTHUEY, Julie · 5, 29, 207, 208, 214, 215, 217, 219, 329, 336, 619
GOUMEZIANE, Smaïl · 603
GOYA · 271
GRAHAM, Martha · 598

GRANDVILLE, Jean-Jacques · 34, 62, 65, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77
GRAZIOLI, Cristina · 55, 64, 69, 78, 164, 206, 283, 345, 480, 566, 571, 672
GRÉMILLON, Hélène · 80, 83
GRIMAUD, Emmanuel · 140, 178, 179, 181, 182
GROPIUS, Walter · 487
GROSSMAN, Evelyne · 235, 281, 699
GUATTARI, Félix · 25, 161, 188, 456, 463
GUIDICELLI, Carole · 19, 31, 140, 370, 578, 636
GUILLOTEL, Philippe · 403, 413, 599
GUILOIS, Bruno · 83
GUIMBAIL, Didier · 442
GUIOT, Lise · 5, 28, 42, 364, 638
GUISGAND, Philippe · 26, 154, 155, 156, 159, 285, 336, 705, 716
GUNZIG, Thomas · 403, 437, 442, 443, 490, 491, 492, 493, 497, 504

H

HALPRIN, Anna · 35, 160, 360, 598, 745, 747
HAMILTON (Lady)· 113, 114, 115, 120, 138, 148, 769
HANSTEIN, Penelope · 156
HA-WON, Jung · 370
HEGEL · 189, 190, 348, 465
HEGGEN, Claire · 15, 22, 23, 30, 119, 154, 158, 320, 399, 420, 492, 525, 638, 687
HENNEBERT, Elisabeth · 79
HEPBURN, Audrey · 309
HERBIN, Renaud · 3, 4, 12, 18, 20, 23, 30, 34, 43, 108, 157, 161, 164, 165, 183, 192, 243, 246, 252, 257, 280, 282, 355, 371, 398, 406, 433, 481, 485, 595, 596, 597, 599, 618, 636, 637, 639, 660, 684, 705, 708, 714, 715, 716, 730, 731, 732, 733, 734, 736, 737, 738, 741, 742, 743, 744, 750, 753, 754, 758, 759
HÉRODOTE · 123
HINDEMITH, Paul · 532
HOFFMANN · 54, 59, 60, 84, 196, 487
HOFMANNSTHAL (von), Hugo · 259
HOLLAN, Alexandre · 220
HOLLING, Eva · 662
HOLMBERG, Arthur · 455
HOLMSTRÖM, Kirsten · 113, 114
HORTON FRALEIGH, Sondra · 156
Hotel Modern · 503
HOUDART, Célia · 639, 731, 733, 734, 735
HUESCA, Roland · 1, 4, 29, 30, 57, 79, 99, 100, 104, 105, 207, 276, 278, 429, 430, 445, 457, 459, 461, 463, 519, 533, 534, 538, 539, 540, 542, 543, 552, 553, 555, 556
HUMPHREY, Doris · 23, 407
HÜNEKE, Andreas · 552
HUSSERL · 26

I

IMPE, Anaëlle · 642, 661
ISHIGURO, Hiroshi · 178, 181n 182
ITO, Kaori · 3, 4, 34, 51, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 201, 232, 238, 251, 285, 602, 632, 743, 758, 759, 770
IVANOVA, Anna · 82

J

JACOB, Pascal · 82
JAFFRE, Olympe · 488
JANIN, Jules · 58, 62, 66, 67
JAPPELLE, Hubert · 643
JARRASSE, Bénédicte · 56, 62, 63, 64, 65, 77
JARRY, Alfred · 116, 117, 118, 119, 127, 133, 134, 769
JAUSS, Hans Robert · 100, 101, 102, 103, 104
JOLY, Yves · 467, 468, 469, 470, 506, 637
JOUSSE, Marcel · 22, 260
JURKOWSKI, Henryk · 109
JUSSELLE, Jacques · 688, 698, 699

K

KAHANE, Martine · 79
KANDINSKY, Vassily · 528, 542
KANTOR, Tadeusz · 29, 31, 35, 164, 165, 169, 185, 186, 215, 216, 266, 268, 271, 283, 306, 313, 333, 334, 347, 348, 370, 526, 531, 532, 578, 579, 601, 673, 700, 759
KAWABATA, Yasunari · 184
KEATON, Buster · 126, 219
KHATTARI, Majida · 559, 579, 580, 582, 590
KHOURY, Cristelle · 389, 396, 484
KIERKEGAARD, Søren · 125
KLEE, Paul · 542
KLEIST (von), Heinrich · 20, 21, 29, 30, 31, 42, 61, 96, 97, 108, 121, 185, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 280, 281, 282, 336, 352, 359, 395, 396, 405, 407, 455, 486, 489, 490, 495, 530, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 553, 554, 555, 560, 570, 592, 627, 656, 722, 725, 726, 729, 751, 754, 759, 770
KOBIALKA, Michal · 348
KOSELLECK, Reinhart · 100, 104
KRACAUER, Siegfried · 101
KRAL, Petr · 219

L

La Mue/tte · 34, 51, 160, 161, 163, 770
LABAN (von), Rudolf · 93, 157, 214, 251, 361, 409, 420, 466, 527, 557, 671, 725
LACOSTE, Joris · 589, 592
LAEMMEL, Fanny · 329
LAFORTUNE, Sylvain · 655
LALOY, Alice · 4, 34, 51, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 234, 759
LAPORTE, Arnaud · 548
LAUBU, Michel · 28
LAUNAY, Isabelle · 248, 382, 386, 621, 655
LAVIGNE, Emma · 541, 543, 544, 547, 548, 550, 570
LAWTON, Mark · 23, 24, 29, 30, 168, 186, 187, 401, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 412
LAZARO, François · 91, 198, 205, 470, 504, 574, 638
LEBAS, Frédéric · 229
LE BŒUF, Patrick · 120, 121, 126
LE BON, Laurent · 533
LE BRETON, David · 279
LE MOAL, Philippe · 136, 437, 494, 574, 690, 691, 692, 693
LE ROY, Xavier · 34, 51, 276, 403, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 481
LECUCQ, Evelyne · 22, 23, 31, 348, 404, 409, 417, 423, 430, 467, 468, 469, 470, 558, 680, 682, 683, 684, 685, 729
LEENHARDT, Maurice · 153, 707
LEFORT, Pierre · 316, 566
LEHMANN, Hans-Thies · 109
LEMAHIEU, Daniel · 470
LEMPICKI, Anne · 32, 714, 748
LETAILLEUR, Christine · 300, 317, 384
LEVINAS, Emmanuel · 307,490, 585

LEWANDOWSKA, Karolina · 528
LIGORE, Bruno · 308, 312, 485, 493, 655
LIMBOS, Agnès · 4, 167, 244, 284, 286, 287, 293, 295, 296, 297, 298, 318, 677, 759
LISTA, Giovanni · 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 236
LITTRÉ, Émile · 86, 344, 551, 622
LOUPPE, Laurence · 214, 238, 239, 250, 251, 252, 349, 361, 479, 552, 557
LOUREIRO, Angela · 93

M

MACASSAR, Gilles · 83
MACEL, Christine · 528
MAETERLINCK, Maurice · 21, 117, 127, 133, 249, 346
MAGRITTE · 271
MALANDAIN, Thierry · 57
MALEVAL, Martine · 565
MALLARMÉ, Stéphane · 522
MAMBOUCHE, David · 594, 599, 600, 602
MAN RAY · 424, 425, 481
MANGANARO, Jean-Paul · 33, 244
MARC, Yves · 15, 30, 119, 154, 158, 187, 399, 420, 492, 525, 638
MARCEAU, Marcel · 206, 219
MARSDEN, Fred · 519
MARIN, Maguy · 3, 4, 34, 50, 51, 168, 187, 188, 215, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 247, 251, 437, 516, 530, 558, 559, 560, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 592, 594, 595, 597, 599, 600, 602, 603, 677, 759
MARINETTI, Filippo, Tommaso · 127, 128, 129, 130, 13, 133, 134
MARION, Jean-Luc · 307
MARLEAU, Denis · 345, 346
MARQUIÉ, Hélène· 58, 65, 66, 67, 299, 317
MARSHALL, Francis · 638
MARTIN, Andrée · 146, 59, 160
MARTIN, Jean-Hubert · 101
MARTIN, Nicolas · 719
MARTINEZ, Ariane · 492
MARTIN-LAHMANI, Sylvie · 18, 22, 23, 31, 348, 404, 409, 417, 420, 423, 430, 558, 598, 680, 682, 683, 684, 685, 729
MARX, Karl · 189, 286, 466
MASQUELET, Alain-Charles · 275
MASSINE, Léonide · 34, 80, 532, 533, 536
MATTÉOLI, Jean-Luc · 216, 298, 496, 497, 498
MAUR (von), Karin · 551
MAURIN, Frédéric · 413, 445, 446, 447, 452, 453, 455, 456
MAURMAYR, Bianca · 308, 312, 485, 493, 655
MÈMETEAU, Richard · 300, 309, 310, 316, 358, 362, 372, 373, 374, 375
MÉNARD, Phia · 3, 4, 34, 596, 639, 644, 662, 669, 731, 733, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 758, 759
MERABET, Emma · 252, 595, 753, 754
MERCY, Dominique · 34, 51, 284, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337
MÈREDIEU, Florence · 605
MERLEAU-PONTY, Maurice · 25, 159, 160, 354, 355, 374, 460, 461
MERZOUKI, Mourad · 4, 34, 50, 51, 141, 403, 474, 475, 476, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 506, 507, 759, 771
MESCHKE, Michaela · 5, 329, 371
MEUNIER, Pierre · 596
MEY (de), Michèle Anne · 4, 34, 51, 403, 437, 442, 443, 444, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 501, 503, 504, 505, 506, 507, 677, 759
MEYERHOLD, Vsevolod · 15, 136, 138
MICHAUD, Éric · 545, 553, 557
MICHAUX, Henri · 268, 334, 717, 732
MICHEL, Marcelle · 30, 60, 108, 122, 149, 266, 344, 488, 489, 520, 522, 526, 527, 529, 622, 749, 753
MICHON, Pascal · 239, 566
MILLER, Daniel · 386
MILLET, Jean-François · 617
MOINI, Ali · 4, 285, 525, 632, 743, 759
MONOD-FONTAINE, Isabelle · 534
MONS, Alain · 715
MONTAND, Yves · 493, 495, 498, 499, 500, 501, 502, 504
MORI, Masahiro · 182
MOSSOUX, Nicole et cie Mossoux-Bonté · 3, 4, 31, 34, 167, 284, 287, 296, 330, 639, 675, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 733, 759
MULLERAS, Didier et Magali · 430
MUMMENSCHANZ · 558
MUNIER, Jacques · 307
MUROBUSHI, Kô · 207, 602

N

NADJ, Josef · 3, 4, 29, 34, 36, 51, 110, 190, 206, 207, 208, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 234, 251, 284, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 348, 474, 516, 595, 596, 602, 603, 617, 618, 619, 620, 621, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 632, 750, 759
NAUDET, Alexandra · 4, 50, 171, 414, 418, 432, 759
NEVEUX, Olivier · 168, 187, 188, 239, 242, 244, 245, 247, 566, 571, 575
NICLAIS, Shirley · 5, 29, 164, 266, 305, 656
NIETZSCHE, Friedrich · 377
NIJINSKI, Vaslav · 80, 84, 103, 104, 318, 435, 519, 746, 749
NIKOLAIS, Alwin · 23, 24, 29, 30, 33, 34, 135, 136, 167, 168, 186, 187, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 417, 419, 423, 429, 431, 432, 433, 434, 455, 475, 516, 526, 527, 530, 558, 599, 771
NIOCHE, Julie · 161, 632, 708, 730, 731, 733, 741, 742, 743, 744
NOAILLY, Aurélie · 474
NOGUÈS, Joëlle · 31, 152, 153, 317, 347, 352, 360, 361, 383, 398, 583, 584, 586, 606, 638, 643, 653, 660, 670, 721
NOUREEV, Rudolf · 81, 88, 96, 99
NOVALIS · 545
NOVERRE, Jean-George· 50, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 65, 109, 154, 261, 769

O

SCHOTTMÜLLER, Oda · 673
OFFRAY DE LA METTRIE, Julien · 56
Omproduck · 4, 34, 639, 644, 662, 663, 644, 665, 667, 668, 669, 670, 759
OHNO, Kazuo · 321
ORLEDGE, Robert · 540
OZERAY, Michel · 644, 662

P

PAGÈS, Arnaud · 170
PAIVA, Duda · 4, 34, 330, 639, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 682, 759
PALAZOLLO, Claudia · 347, 383, 398, 464, 465, 466, 467, 484, 620
PANASSIÉ, Romain · 5, 21, 24, 157, 159, 237
PAPAIOANNOU, Dimitris · 34, 36, 258, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 278, 279, 280, 281, 282, 770

PARÉ, Zaven · 140, 170, 178, 179, 181, 182
PASKA, Roman · 345
PATINIER, Jérémy · 308, 313
PAVIS, Patrice · 33, 432
PAXTON, Steve · 718, 726
PÉDELABORDE, Pierre · 750
PÉJU, Pierre · 294, 295, 575, 656, 751, 752
PEREIRA, Marta · 230, 705, 707
PERRIN, Julie · 5, 24, 30, 671, 706, 732
PEROI, Élise · 632
PEYRE, Gilbert · 130, 757
PICASSO, Pablo · 80, 115, 262, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 540, 542, 588
PICON-VALLIN, Béatrice · 345
PIERRE, Arnauld · 528
PIGAL, Edmé Jean · 66, 67
PIRON, François · 460
PLASSARD, Didier · 1, 4, 19, 28, 42, 64, 69, 78, 109, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 140, 164, 236, 259, 280, 283, 331, 332, 333, 334, 337, 345, 348, 350, 361, 369, 371, 480, 481, 484, 487, 488, 533, 534, 545, 549, 553, 566, 571, 578, 584, 609, 636, 638, 658, 662, 672, 680, 681, 685, 686, 718
PLATEL, Alain · 389
PLINE L'ANCIEN · 218
PODEHL, Enno · 641
POSTEL, Julie · 4, 28, 29, 32, 149, 184, 218, 279, 282, 320, 331, 349, 469, 504, 584, 594, 605, 642, 661
POTTS, Alex · 296
POUBLAN, Danièle · 79
POUILLAUDE, Frédéric · 169
PRECIADO, Paul B. · 308
PRESZOW, Gérard · 141, 147
PRÉVERT, Jacques · 500
PROKHORIS, Sabine · 245
PROKOFIEV, Serge · 559, 560, 562
Pseudonymo · 34, 213, 516, 530, 591, 592, 595, 601, 606, 607, 608, 610, 612, 613, 614, 615, 728

Q

QUÉAU, Philippe · 662, 666

R

RAINER, Yvonne · 459, 460, 657
RANCIÈRE, Jacques · 522
RECOING, Alain · 91, 470, 638
REMBRANDT · 271, 272, 274, 275
RIBAULT, Patricia · 23
RICŒUR, Paul · 543
RIZZO, Christian · 130, 757
ROBERTS, Tomi-Ann · 299, 312, 377, 384
ROCHA, Rolando · 4, 244, 248, 759
ROCHE, Pierre · 523, 524, 525
ROCHEFORT, Clément · 84
RODIN, Auguste · 35, 318, 349, 429, 524, 528, 727, 728
ROLNIK, Suely · 354, 355, 359, 460, 683, 738
ROMANO, Carmine · 533, 534, 535, 537, 540
RONDEAU, Corinne · 548
ROQUET, Christine · 5, 21, 22, 24, 30, 36, 260, 262, 263, 330, 331, 335, 336, 344, 374, 376, 382, 383, 399, 579, 585, 586, 621, 623, 641, 655
ROUARD, Margo · 314
ROUSIER, Claire · 360, 484, 487, 488, 541, 542, 545, 549, 555, 556, 557
ROUSSEAU, Pascal · 528, 589, 590

S

SACHER-MASOCH (von), Leopold · 300, 316, 317, 354, 384, 385
SAGAZAN (de), Olivier · 600, 601
SAINT-DENIS, Ruth · 409, 519, 522
SAINT PHALLE (de), Niki · 316
SAINT-LÉON, Arthur · 34, 54, 60
SALENGRO, Christophe · 171, 414, 418, 423, 424
SATIE, Érik · 532, 533
SCHEIJEN, Sjeng · 540
SCHENCK, Cécile · 5, 221, 420, 598
SCHLEMMER, Oskar · 20, 29, 31, 33, 34, 42, 44, 115, 121, 137, 153, 262, 360, 404, 484, 485, 487, 488, 514, 516, 526, 530, 531, 532, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 560, 567, 568, 569, 570, 592, 771
SCHLEMMER, C. Raman · 542, 543, 544, 547, 548, 550, 570
SCHÖNBEIN, Ilka · 3, 4, 23, 34, 330, 506, 639, 675, 676, 687, 688, 689, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 710, 711, 712, 713, 714, 716, 717, 750, 759
SCHUSTER, Massimo · 638
SERMON, Julie · 4, 42, 152, 228, 269, 317, 352, 360, 361, 464, 595, 597
SIBONY, Daniel · 109, 111, 150, 253
SIEBERT, Bernhard · 662
SIEGMUND, Gerald · 662
SIETY, Emmanuel · 464, 465, 466, 484
SINI, Alessandra · 485, 493
SOUDAY, Paul · 538
SOURIAU, Paul · 100, 105
SPEAIGHT, George V. · 82
STEEGMULLER, Francis · 120, 123, 124
STRAVINSKY, Igor · 54, 80, 82, 83, 84, 86, 129, 284
SULLY, James · 237
SULVERSTER, J. J · 202
SUSZCZYŃSKI, Karol · 650
SZONDI, Peter · 108

T

TAGLIONI · 58, 62, 77
TALBOT, Armelle · 464, 465, 466
TATI, Jacques · 315
TCHAÏKOVSKI, Piotr Ilitch · 84
TCHAMITCHIAN, Raphaëlle · 329
Théâtre du Mouvement · 15, 23, 30, 119, 154, 158, 399, 420, 492, 638
THIMONNIER, Pauline · 643
TILLIS, Steve · 19, 20, 22, 525, 671
TODD, Mabel Elsworth · 110, 701
TOMPKINS, Mark · 321
TOULOUSE-LAUTREC, (de) Henri· 523, 528
TRANTER, Neville · 5, 29, 244, 284, 287, 289, 330, 571, 636, 644, 645, 693, 714
TROUVÉ, Camille · 364
TUAL, Pierre· 330, 687
TUAL, Morgane · 182

U

UMEDA, Hiroaki · 4, 34, 51, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 251, 759, 770
UNDERWOOD, Mary · 638

V

VALÉRY, Paul · 1, 28, 37, 256, 319, 334, 521, 585, 609, 638
VALLET, Olivier · 346
VALLOS, Fabien · 226, 228, 232
VAN DYK, Katharina · 122
VAN HAESEBROECK · 31, 152, 153, 160, 317, 347, 352, 360, 361, 383, 398, 583, 584, 586, 606, 638, 643, 653, 660, 670, 721
VANEAU, Vânina · 576, 577, 588
VANTUSSO, Bérangère · 636
VÈNE, Magali · 363, 373, 375
VIDAL, Pierre · 79, 80
VIENNE, Gisèle · 3, 4, 31, 34, 51, 107, 111, 115, 140, 149, 166, 190, 196, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 284, 286, 298, 299, 300, 301, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 356, 359, 360, 361, 362, 369, 372, 377, 378, 385, 387, 388, 485, 636, 665, 677, 733, 759
VIGNERON, Élise · 596
VILLIERS de l'Isle-Adam (de), Auguste · 645
VINCI (de), Léonard· 264, 271, 424, 554
VIOLETTE, Marcel · 55, 85
VITEZ, Antoine · 638
VOISIN, Thierry · 713
VOLTA, Ornella · 540
VOUILLOUX, Bernard · 113, 114, 115, 125, 149, 164, 232, 233, 307, 315, 351, 362, 385, 387

W

WARBURG, Aby · 108, 110, 112, 245, 250
WENDERS, Wim · 702
WHS · 17, 34, 51, 111, 284, 321, 338, 342, 343, 346, 347, 349, 368, 369, 370, 372, 373, 375, 377
WIAME, Aline · 152, 153, 160
WIGMAN, Mary · 23, 168, 239, 251, 260, 262, 405, 409, 466, 673
WILSON, Robert (Bob) · 34, 51, 238, 345, 403, 432, 445, 446, 447, 449, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 771
WIŚNIEWKSA, Marzenna · 650

Z

ZEAMI · 183

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie thématique comprend les ouvrages cités dans le corps du texte et les notes de bas de page, ainsi que les ouvrages consultés non cités qui ont soutenu la réflexion générale.

A. CORPUS D'ÉTUDES CONTEMPORAIN

1) ADRIEN M et CLAIRE B (cie)

1. spectacle

ADRIEN M et CLAIRE B, *Hakanaï*, conception Adrien Mondot et Claire Bardainne, danse Akiko Kajihara, son Christophe Sartori et Loïs Drouglazet, créé dans le cadre du Festival Micro Mondes, Théâtre des Célestins, Lyon, 28 novembre 2013

2. documents du spectacle

ADRIEN M et CLAIRE B, *Hakanaï*, dossier du spectacle, 2013, 25p.
ADRIEN M et CLAIRE B, *Hakanaï*, vidéo complète envoyée par Claire Bardainne
ADRIEN M et CLAIRE B, biographies, 2013, 2p.
ADRIEN M et CLAIRE B, dossier de presse, 2013, 44p.
ADRIEN M et CLAIRE B, présentation de la compagnie, 2013, 5p.

3. livre sur les artistes

BARDAINNE, Claire et MONDOT, Adrien, *La neige n'a pas de sens*, coll. « In Progress », éd. Subjectile, Valenciennes, 2016, 132p.

4. article

BARDAINNE, Claire, MONDOT, Adrien et SINARD, Alisonne, « Claire Bardainne et Adrient Mondot, sculpteurs de l'espace », entretien, in MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, coéd. Alternatives Théâtrales, Centre National des Arts du Cirque, Institut International de la Marionnette et THEMAA, Bruxelles, 2018, pp.78-81

5. autres sources

ADRIEN M et CLAIRE B, site de la compagnie : https://www.am-cb.net/
BARDAINNE, Claire, 10 visuels du spectacle
BARDAINNE, Claire et MONDOT, Adrien, « La neige n'a pas de sens, livre augmenté, présentation », Rencontres nationales *Poétiques de l'illusion*, THEMAA (org.), Académie Fratellini, Saint-Denis, 4 novembre 2016
« Penser l'espace et la lumière », rencontre avec Claire Bardainne, Adrien Mondot, David Girondin Moab, Elsa Revol, Simon Delattre et Dominique Duthuit, Rencontres nationales *Poétiques de l'illusion*, THEMAA (org.), Académie Fratellini, Saint-Denis, 4 novembre 2016

2) BÉJART, Maurice

1. spectacle

BÉJART, Maurice, *Boléro*, chorégraphie, décors et costumes Maurice Béjart, musique Maurice Ravel, lumières Dominique Roman, créé au Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, 10 janvier 1961

2. livre sur l'artiste

BÉJART, Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*, éd. Flammarion, Paris, 1979, 290p.

3. article

GONÇALVÈS, Stéphanie, *B comme* Boléro*, B comme Béjart*, programme de la soirée *Ravel : Béjart/Millepied*, Opéra de Paris, mars 2018, p.83.
[auteur inconnu], « Benjamin Millepied/Maurice Béjart » : https://www.operadeparis.fr/saison-17-18/ballet/benjamin-millepied-maurice-bejart

4. autres sources

BÉJART, Maurice, *L'Oiseau de feu*, extrait avec Michaël Denard, 5 décembre 1975 : http://fresques.ina.fr/en-scenes/impression/fiche-media/Scenes00718/michael-denard-dans-l-oiseau-de-feu-de-bejart.html
BÉJART, Maurice, *Boléro*, avec Jorge Donn, 1982 : https://www.youtube.com/watch?v=m5CFJlzlGKM
FONDATION MAURICE BÉJART : http://www.maurice-bejart.ch/02_bejart_01.html
SIRVIN, René, « Jorge Donn et le *Boléro* de Béjart », Palais des Sports, Paris, 2 mars 1979 : https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00720/jorge-donn-et-le-bolero-de-bejart.html

3) BLAISE, Pierre (cie Théâtre sans Toit)

1. spectacle

BLAISE, Pierre (Théâtre Sans Toit), *La nuit*, conception et mise en scène Pierre Blaise assisté de Veronika Door, musique Thierry Balasse et Cécile Maisonhaute (Compagnie Inouïe), marionnettes Veronika Door, décors Matisse Wessels et Maurizio Moretti, lumières Gérald Karlikow, créé en 2011

2. article

THÉÂTRE GÉRARD PHILIPE (auteur inconnu), présentation de *La Nuit* de Pierre Blaise-Théâtre Sans Toit : http://www.theatregerardphilipe.com/tgp-cdn/spectacles/la-nuit

3. conférence

BLAISE, Pierre, *La marionnette et les avant-gardes du XX*e *siècle*, « Les mardis du Mouffetard », Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette, Paris, 6 mars 2018. Également disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=ismq1ZEJhaE&ab_channel=LeMouffetardTAM

4. autre source

BLAISE, Pierre, site du Théâtre sans Toit : http://theatresanstoit.fr/

BORY, Aurélien (cie 111)

1. spectacle

BORY, Aurélien (cie 111), *Sans objet*, conception, scénographie et mise en scène Aurélien Bory, interprétation Olivier Alenda et Olivier Boyer, pilote-programmation robot Tristan Baudoin, musique Joan Cambon, lumières Arno Veyrat, assistante mise en scène et costumes Sylvie Marcucci, sonorisation Stéphane Ley, décor Pierre Dequivre, masques Guillermo Fernandez, créé au Théâtre national de Toulouse (TNT), 7 octobre 2009

2. document du spectacle

BORY, Aurélien, *Sans objet*, dossier de presse réalisé par le Théâtre de la Cité Internationale, juin 2015, 7p.

3. articles

BORY, Aurélien, « Cahier d'interférences », in HERBIN, Renaud, *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, p.39

Entretien, « Aurélien Bory nous parle de *Espæce* », 16 juin 2016 : http://www.flashebdo.com/2016/06/paroles-de/aurelien-bory-2/

Entretien réalisé avec Aurélien Bory par le Théâtre de la Cité Internationale, juin 2015, 2p.

LAGARDE Angélique, « Le rapport à l'objet d'Aurélien Bory », in *MANIP, Journal Trimestriel de la Marionnette* n°38, THEMAA, Paris, avril-mai-juin 2014, p.23

4. bords de plateau

BORY, Aurélien, *Sans objet*, bords de plateau, Théâtre de la cité Internationale, Paris, juin 2016

5. autres sources

BORY, Aurélien, site de la compagnie 111 : http://www.cie111.com/spectacles/sans-objet/

BORY, Aurélien, *Sans objet*, captation : http://www.numeridanse.tv/fr/video/549_sans-objet

6. autre spectacle

BORY, Aurélien (cie 111), *Plexus. Pour Kaori Ito*, conception, scénographie et mise en scène Aurélien Bory, chorégraphie Aurélien Bory et Kaori Ito, interprétation Kaori Ito, musique Joan Cambon, lumières Arno Veyrat, plateau et manipulation Thomas Veyrat, sonorisation Stéphane Ley, costumes Sylvie Marcucci, conseiller dramaturgique Taïcyr Fadel, décor Pierre Dequivre réalisé par l'Atelier de la fiancée du pirate, prototype Pierre Gosselin, machinerie Marc Bizet, créé au Théâtre Vidy, Lausanne, 30 novembre 2012

7. émission

MARTIN, Nicolas, « Pas de danse avec Aurélien Bory », France Culture, le 15 juillet 2015 : https://www.franceculture.fr/emissions/l-invite-culture/pas-de-danse-avec-aurelien-bory

4) CHERKAOUI, Sidi, Larbi (cie East Man)

1. spectacle

CHERKAOUI, Sidi, Larbi, *In Memoriam*, chorégraphie Sidi Larbi Cherkaoui assisté de Nicolas Vladyslav et Damien Jalet, musique A Filetta, décors Dominique Drillot, costumes Hedi Slimane, lumières Dominique Drillot, créé avec Les Ballets de Monte-Carlo, Monte-Carlo, 26 décembre 2004

2. document du spectacle

CHERKAOUI, Sidi, Larbi, *In Memoriam*, 2004, vidéo envoyée par la compagnie

3. livre sur l'artiste

BOISSEAU, Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, éd. Textuel, Paris, 2013, 240 p.

4. article

BOISSEAU, Rosita, *« Sidi Larbi Cherkaoui façon "Puz/zle" »*, *Le Monde*, 2013 : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/12/danse-sidi-larbi-cherkaoui-facon-puz-zle_1732758_3246.html

5. article universitaires

KHOURY, Krystel, « Un arbre aux possibilités multiples. Le traitement de la main dans le travail chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui », in ANDRÉ, Emmanuelle, PALAZZOLO, Claudia et SIETY, Emmanuel (dir.), *Les mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, coll. « Arts et sciences de l'art », éd. L'Harmattan, Paris, 2008, pp.15-26

6. travaux universitaires

DUTILLEUL, Claire, *La culture propre aux pièces de Sidi Larbi Cherkaoui*. La notion d'hétérogénéité cohérente dans les pièces Rien de rien, Foi, Aprocrifu et TeZukA, mémoire de Master 2, Danse et Pratiques performatives, sous la direction de Philippe Guisgand, UFR Humanités, Université Charles de Gaulle Lille3, 2016, 166p.

KHOURY, Cristelle, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de* Myth *de Sidi Larbi Cherkaoui*, Thèse de doctorat, Sciences et techniques des activités physiques et sportives (74e section), sous la direction de Georgiana Wierre-Gore, Université Blaise Pascal – Clermont Ferrand 2, 4 décembre 2014, 338p.

7. autre source

CHERKAOUI, Sidi Larbi, site de la compagnie East Man : http://www.east-man.be

8. autres spectacles

CHERKAOUI, Sidi, Larbi, *Zero Degrees*, avec Akram Khan, 2005 captation envoyée par la compagnie : https://vimeo.com/186232832/0f51aae69b

CHERKAOUI, Sidi, Larbi, *Babel (words)*, avec Damien Jalet, 2010, captation envoyée par la compagnie

5) DECOUFLÉ, Philippe (cie DCA)

1. spectacle

DECOUFLÉ, Philippe (cie DCA), *Shazam !*, direction artistique Philippe Decouflé assisté d'Irma Omerzo, musique Sébastien Libolt et La Trabant, son Jean-Pierre Spirli et Claire Thiébault, costumes Philippe Guillotel, lumières Patrice Besombes, accessoires Pierre-

Jean Verbraeken, film Michel Amathieu et Jeanne Lapoirie, créé à La Chaufferie, Saint-Denis, 1998

2. document du spectacle

DECOUFLÉ, Philippe (cie DCA), *Shazam !*, captation du spectacle, 1998 : https://www.youtube.com/watch?v=zdVTZf9GjrA&ab_channel=EunsooLee

3. livre sur l'artiste

BOISSEAU, Rosita, *Philippe Decouflé*, coll. « En compagnie », éd. Textuel, Paris, 2003, 167p.

4. articles

BOISSEAU, Rosita, « *Shazam* de Philippe Decouflé », INA, 1999 : https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00911/shazam-de-philippe-decoufle.html

DECOUFLÉ, Philippe, « Le mouvement impossible », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts,* « Des corps dans l'espace », éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 4e trimestre 1991, pp.61-63

JOUVE, Sophie, « « Nouvelles pièces courtes » de Philippe Decouflé : une drôle de pochette surprise », FranceInfo, 2018 : https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/danse/nouvelles-pieces-courtes-de-philippe-decoufle-une-drole-de-pochette-surprise_3294015.html

VILLODRE, Nicolas, « « Nouvelles pièces courtes » de Philippe Decouflé », Danse Canal historique : http://dansercanalhistorique.fr/?q=content/nouvelles-pieces-courtes-de-philippe-decoufle-0

5. bords de plateau

DECOUFLÉ, Philippe, *Nouvelles pièces courtes*, bords de plateau, Théâtre Sénart, 7 décembre 2018

6. autres sources

DECOUFLÉ, Philippe, site de la compagnie DCA : https://www.cie-dca.com/fr/

RIVOIRON, Christophe, « Ma vie d'artiste, Philippe Decouflé », reportage, couleurs, 41min14, 2015 : https://www.youtube.com/watch?v=kM6hDYlccCc

7. autre spectacle

DECOUFLÉ, Philippe (cie DCA), *Nouvelles pièces courtes*, chorégraphie et mise en scène Philippe Decouflé assisté d'Alexandra Naudet, musiques Pierre Le Bourgeois, Peter Corser, Raphael Cruz et Violette Wanty pour le trio, Cengiz Djengo Hartlap, textes Alice Roland, lumières Begoña Garcia Navas, vidéo Olivier Simola et Laurent Radanovic, scénographie Alban Ho Van assisté d'Ariane Bromberger, costumes Jean Malo et Laurence Chalou (Vivaldis) assistés de Charlotte Coffinet et Peggy Housset, créé à La Coursive – Scène Nationale de La Rochelle, 16 mai 2017

8. exposition

DECOUFLÉ, Philippe (cie DCA), *Les Opticons*, exposition à la Grande Halle de la Villette, Paris, 7-30 juin 2012

9. émission

RIVOIRON, Christophe, *Ma Vie d'artiste : Philippe Decouflé*, France 5, mai 2012 : https://www.youtube.com/watch?v=kM6hDYlccCc&ab_channel=LetopMags

10. stage et workshop

NAUDET, Alexandra (cie DCA), stage, Théâtre Sénart, 8 décembre2018

6) DE MEY, Michèle Anne et VAN DORAMEL, Jaco

1. spectacle

DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Kiss and Cry*, mise en scène et idée originale Michèle Anne de Mey et Jaco Van Dormael, chorégraphie et nanodanse Michèle Anne de Mey et Grégory Grosjean, en création collective avec Grégory Grosjean, Thomas Gunzig, Julien Lambert, Sylvie Olivé et Nicolas Olivier, texte Thomas Gunzig, scénario Thomas Gunzig et Jaco Van Dormael, lumières Nicolas Olivier, image Julien Lambert, décor Sylvie Olivé, son Boris Cekevda, manipulations et interprétation Bruno Olivier, Gabriella Iacono et Pierrot Garnier, construction et accessoires Walter Gonzales, Amalgame - Elisabeth Houtart et Michel Vinck, musiques George Frideric Handel, Antonio Vivaldi, Arvo Pärt, Michael Koenig Gottfried, John Cage, Carlos Paredes, Tchaikovsky, Jacques Prévert Ligeti, Henryk Gorecki et George Gershwin, narrateur Jaco Van Dormael, créé au Manège, Mons, mars 2011

2. documents du spectacle

DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Kiss and Cry*, dossier de présentation bilingue, 2011, 24p.

DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Kiss and Cry*, note d'intention et biographies, 2011, 2p.

DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Kiss and Cry*, dossier de presse, 2011, 9p.

DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Kiss and Cry*, dossier photos, 2011, 12p.

DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Kiss and Cry*, captation du spectacle, 2011 : http://www.charleroi-danses.be/fr/espace-pro/95-kiss-cry

DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Kiss and Cry*, extraits du spectacle, 2011 : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/kiss-cry

DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Kiss and Cry*, extraits du spectacle, 2011 : https://vimeo.com/62787367

3. Texte du spectacle

GUNZIG, Thomas, *Kiss & Cry. Un spectacle de Michèle Anne de Mey, Jaco Van Dormael & collectif*, coll. « Traverses », éd. Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2012, non paginé

4. article

DARGE, Fabienne, « Théâtre et Cinéma – *Kiss & Cry* de Michèle Anne de Mey et Jaco Van Dormael », in *Alternatives théâtrales*, n°124-125, « Élargir les frontières du théâtre », DEBROUX, Bernard et BANU, Georges (dir.), Le Manège/Mons, 1er trimestre 2015, pp.86-88

5. autre source

DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, site d'Astragales : https://www.astragales.be/fr/

6. **autre spectacle**

DE MEY, Michèle Anne et VAN DORMAEL, Jaco, *Cold Blood*, création, mise en scène et jeu collectif Kiss & Cry, texte Thomas Gunzig, cinématographie Jaco Van Dormael et Julien Lambert, chorégraphie Michèle Anne de Mey et Grégory Grosjean, image Julien Lambert assisté d'Aurélie Leporcq, décors Sylvie Olivé assistée de François Roux, Juliette Fassin, Théodore Brisset, Brigitte Baudet et Daniella Zorrozua, constructeurs Jean-François Pierlot et Walter Gonzales, costumes Béa Pendesini et Sarah Duvet, lumières Nicolas Olivier assisté de Bruno Olivier, son et mixage Boris Cekevda, créé au Manège, Mons, 8 décembre 2015

7. **émission**

DREFUS, Arthur, « Je vous demande de sortir », France Inter, 2 juillet 2013 : http://www.franceinter.fr/emission-je-vous-demande-de-sortir-michele-anne-de-mey-et-jaco-van-dormael-patrick-watson

7) FATTOUMI, Héla, et LAMOUREUX, Éric

1. **spectacle**

FATTOUMI, Héla et LAMOUREUX, Éric, *Lost in Burqa*, conception et chorégraphies Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, à partir des œuvres de Majida Khattari, son Éric Lamoureux, lumières et scénographie Xavier Lazarini, Habilleuse Yolaine Guai, créé à l'École Supérieure d'Arts et Médias de Caen, dans le cadre du festival Danse d'Ailleurs #6, 28 mars 2011

2. **documents du spectacle**

FATTOUMI Héla, et LAMOUREUX, Éric, *Lost in Burqa*, dossier de présentation, mars 2011, 15p.
FATTOUMI Héla, et LAMOUREUX, Éric, *Lost in Burqa*, dossier de presse, mars 2011, 19p.
FATTOUMI Héla, et LAMOUREUX, Éric, *Lost in Burqa*, captation du spectacle envoyée par Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, 2011 : https://vimeo.com/146364329

3. **livres sur l'artiste**

ROQUET, Christine, *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*, éd. Séguier, Biarritz, 2009, 175p.
PONTCHARRA (de), Natacha et WAVELET, Christophe, *Instincts de danse : Compagnie Fattoumi Lamoureux*, avant-propos Marie-Christine Vernay, éd. En vues, Nantes, 2000, 103p.

4. **article**

FATTOUMI Héla, et LAMOUREUX, Éric, « Déjouer les champs d'exploration », dossier « Marionnette et danse : vers un troisième langage » (coord. Oriane Maubert), CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, journal de la marionnette*, n°51, éd. THEMAA, Paris, juillet-septembre 2017, p.18

5. **article universitaire**

PELLUS, Anne, « *Manta*, *Lost in burqa*, *Masculines* : mues », article envoyé par Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, 3p.

6. autres sources

FATTOUMI Héla, et LAMOUREUX, Éric, *Oscyl*, dossier de présentation, septembre 2017, 8p.
FATTOUMI Héla, et LAMOUREUX, Éric, site du Centre National Chorégraphique de Bourgogne Franche-Comté à Belfort : https://www.viadanse.com/les-directeurs/

7. autres spectacles

FATTOUMI, Héla et LAMOUREUX, Éric, *Manta*, chorégraphie Héla Fattoumi et Éric Lamoureux interprétation solo Héla Fattoumi, son et vidéo Éric Lamoureux, régie Philippe Petit et Denis Dupuis, costumes Marilyne Lafay, scénographie Stéphane Pauvret, lumières Xavier Lazzaroni, décors Jackie Baux, créé au Studio Bagouet, Festival Montpellier Danse, 26 juin 2009
FATTOUMI, Héla et LAMOUREUX, Éric, *Oscyl*, concept et chorégraphie Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, construction et scénographie Stéphane Pauvret, lumières Éric Wurtz, créé au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 16 septembre 2017
KHATTARI, Majida, *V.I.P : Voile Islamique Parisien*, créé à l'Hôtel de la Monnaie, Paris, 2008

8) HERBIN, Renaud

1. spectacles

HERBIN, Renaud et HOUDART, Célia, *La Vie des formes*, conception et interprétation Renaud Herbin et Célia Houdart, mannequin Paulo Duarte assisté d'Arnaud Louski-Pane et Michel Ozeray, musique Sébastien Roux et Naseer Shamma, collaboration artistique Julika Mayer, Aïtor Sanz Juanes, Nino Laisne et Mathias Baudry, créé dans le cadre des « Sujets à vif », SACD/Festival d'Avignon, 8 juillet 2016
HERBIN, Renaud, *At the still point of the turning world*, en collaboration avec Aïtor Sanz Juanes, Julie Nioche et Sir Alice, créé au Festival Lukte, Ljbljana, 14 septembre 2018

2. documents du spectacle

HERBIN, Renaud et HOUDART, Célia, *La Vie des formes*, *formes*, dossier de présentation, 2016, 5p.
HERBIN, Renaud et HOUDART, Célia, *La Vie des formes*, *formes*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 2016
HERBIN, Renaud, *At the still point of the turning world*, dossier de présentation, 2018, 9p.
HERBIN, Renaud, *At the still point of the turning world*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 2018

3. Corps-Objet-Image

HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n°1, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2015, 160p.
HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Alter : l'autre de la matière », n°2, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2016, 160p.
HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, 176p.
HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », n°4, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2020, 144p.
CORPS-OBJET-IMAGE, Plateforme d'artistes : http://www.corps-objet-image.com/plateforme-coi

CORPS-OBJET-IMAGE, Radio pratique(s) : http://www.corps-objet-image.com/radio-pratiques
CORPS-OBJET-IMAGE, revue en ligne : http://www.corps-objet-image.com/revue-coi

4. Texte d'appui d'*At the still point of the turning world*

ELIOT, T. S., *Four Quartets*, II, éd. Harcourt, New-York, 1943, 39p., envoyé par l'artiste

5. articles

HERBIN, Renaud, « La curiosité d'exister », commentaire de David Girondin Moab, chap. « Cahier d'interférences », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, mars 2018, pp.58-59
HERBIN, Renaud, « C'est le corps de la marionnette qui induit le geste d'écriture », in MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, coéd. Alternatives Théâtrales, Centre National des Arts du Cirque, Institut International de la Marionnette et THEMAA, Bruxelles, 2018, pp.49-50

6. conférences

Table-ronde « animer l'inanimé », avec Joan Baixas, Paulo Duarter, Carole Guidicelli, Renaud Herbin, Oriane Maubert, Didier Plassard, Théâtre La Vignette, 4 octobre 2017 : http://theatre.univ-montp3.fr/spectacle/2017-2018/la-vie-des-formes
Rencontre du lendemain, avec Alix de Morant, Renaud Herbin, Didier Plassard, Théâtre La Vignette, 29 novembre 2018 : http://theatre.univ-montp3.fr/spectacle/2018-2019/at-the-still-point-of-the-turning-world
Table-ronde « l'objet, vecteur de chorégraphie », avec Renaud Herbin, Kaori Ito, Alix de Morant, Oriane Maubert, colloque *Danse et arts visuels*, MAUBERT, Oriane et MONTABORD, Karine (coord.), Centre National de la Danse, Pantin, 21 février 2021

7. autres sources

HERBIN, Renaud, site de l'artiste : http://www.renaudherbin.com/
HERBIN, Renaud et LELIÈVRE, Nicolas (cie LàOù), *Centres horizons*, 20min, couleurs, 2009

8. autre spectacle

HERBIN, Renaud, *Milieu*, conception et jeu Renaud Herbin, espace Mathias Baudry, marionnettes Paulo Duarte, son Morgan Daguenet, lumières Fanny Brushi et Fabien Bossard, créé au Festival des Giboulées, Biennale Internationale Corps-Objet-Image, Strasbourg, mars 2016

9. exposition

HERBIN, Renaud, *Estomper la frontière entre la matière et le vivant*, exposition-rencontre entre Renaud Herbin et Mathias Baudry, textes Oriane Maubert, Musée Gadagne – musée des arts de la marionnette, Lyon, 22 octobre 2021-automne 2022

9) ITO, Kaori

1. spectacle

ITO, Kaori (textes, mise en scène, chorégraphie), *Robot, l'amour éternel*, collaboration chorégraphie Gabriel Wong, collaboration plastique Erhard Stiefel et Aurore Thibout, composition Joan Cambon, lumières et technique Arno Veyrat, manipulation et régie

plateau Yann Ledebt, regards extérieurs Zaven Paré, Julien Mages, Jean-Yves Ruf, créé à la KLAP Maison pour la danse, Marseille, 12 janvier 2018

2. document du spectacle

ITO, Kaori, *Robot, l'amour éternel*, présentation du spectacle, 2018 : https://www.kaoriito.com/projet/robot-lamour-eternel

3. articles

BOUCHEZ, Emmanuelle, « Du 104 au confinement, comment la danseuse Kaori Ito se laisse emplir par le vide », *Télérama*, 29 mars 2020 : https://www.telerama.fr/scenes/du-104-au-confinement,-comment-la-danseuse-kaori-ito-se-laisse-emplir-par-le-vide,n6618064.php?fbclid=IwAR2RIGGOjTotL7LOhVTpdGJsLyNmDBj8RPB4S27NdMQqbcHnvMNTqC0kv3Q

ITO, Kaori, « Cahier d'interférences », in HERBIN, Renaud, *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, p.62

PAGÈS, Arnaud, « Portrait de Kaori Ito, danseuse et chorégraphe », l4 mai 2020 : https://www.ladn.eu/adn-shift/portrait-de-kaori-ito-danseuse-et-choregraphe/

4. conférence

Table-ronde « l'objet, vecteur de chorégraphie », avec Renaud Herbin, Kaori Ito, Alix de Morant, Oriane Maubert, colloque *Danse et arts visuels*, MAUBERT, Oriane et MONTABORD, Karine (coord.), Centre National de la Danse, Pantin, 21 février 2021

5. autres sources

ITO, Kaori, site de l'artiste : https://www.kaoriito.com/

« Rencontre avec Kaori Ito », 3 épisodes, CCCDanse, 27 mai 2015 : https://www.youtube.com/watch?v=SFfjqxytTwE&ab_channel=Cestcommecaquondanse

JANKOVIC, Tatjana, *Kaori Ito, un corps impatient*, 1h06min, 2004, film envoyé par la réalisatrice : https://vimeo.com/218450886

6. autres spectacles

ITO, Kaori et ITO, Hiroshi, *Je danse parce que je me méfie des mots*, texte, mise en scène et chorégraphie Kaori Ito, assistant chorégraphe Gabriel Wong, dramaturgie et soutien à l'écriture Julien Mages, scénographie Hiroshi Ito, lumières Arno Veyrat, musique Joan Cambon, conception masques et regard extérieur Erhard Stiefeld, costumes Duc Sigenthaler, créé dans le cadre de Question de Danse, Maison pour la Danse, Marseille, 1er octobre 2015

ITO, Kaori, OIDA, Yoshi et VISSE, Dominique *Yumé*, créé dans le cadre de la 38e édition du Festival d'Île-de-France, Maison de la Culture du Japon, Paris, 3 octobre 2014 : https://www.namasaya.fr/artsvivants/yoshi-oidadominique-visse-kaori-ito-yume-maison-de-la-culture-du-japon/

BORY, Aurélien (cie 111), *Plexus. Pour Kaori Ito*, conception, scénographie et mise en scène Aurélien Bory, chorégraphie Aurélien Bory et Kaori Ito, interprétation Kaori Ito, musique Joan Cambon, lumières Arno Veyrat, plateau et manipulation Thomas Veyrat, sonorisation Stéphane Ley, costumes Sylvie Marcucci, conseiller dramaturgique Taïcyr Fadel, décor Pierre Dequivre réalisé par l'Atelier de la fiancée du pirate, prototype Pierre Gosselin, machinerie Marc Bizet, créé au Théâtre Vidy, Lausanne, 30 novembre 2012

ITO, Kaori (concept et interprétation), *SoloS*, musique Guillaume Perret, lumières Christophe Grelié, scénographie Christophe Grelié et Kaori Ito, créé dans le cadre de la Yokohama Dance Collection, Yokohama, 2 février 2009 : https://www.kaoriito.com/projet/solos/

10) LALOY, Alice (cie S'appelle reviens)

1. spectacle

LALOY, Alice (Cie S'appelle reviens), *Pinocchio (live)*, conception et mise en scène Alice Laloy, musique Éric Recorider, chorégraphie Cécile Laloy, scénographie Jane Joyet, costumes Oria Steenkiste, accessoires Benjamin Hautin, assistante accessoires Maya-Lune Thiéblemont, assistante mise en scène Sandra Sevrin, avec les enfants danseurs de la classe CHAD du Conservatoire à Rayonnement Régional de la ville de Paris, créée dans le cadre de la Biennale Internationale des Arts de la Marionnette – Mouffetard Théâtre des arts de la marionnette, le Carreau du Temple, Paris, 4 mai 2019

2. documents du spectacle

LALOY, Alice (Cie S'appelle reviens), *Pinocchio (live)*, dossier du spectacle, 2019, 13p.
LALOY, Alice (Cie S'appelle reviens), *Pinocchio (live)*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 2019

3. article

LALOY, Alice, « Cahier d'interférences, *Weird animism* », in HERBIN, Renaud, *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, pp.62-63

4. articles universitaires

GRAZIOLI, Cristina, « Respirer l'inanimé dans l'humain : *Pinocchio(s)* d'Alice Laloy (Cie S'appelle reviens) » (« *Insufflare l'inanimato nell'umano :* Pinocchio(s) *di Alice Laloy (La Cie S'appelles reviens)* »), dossier « Le corps pluriel de Pinocchio. Métamorphose d'une marionnette », 2019 : http://www.arabeschi.it/46-insufflare-linanimato-nellumanopinocchiosdi-alice-laloy-la-cie-sappelle-reviens/
MAUBERT, Oriane, « Pinocchio danse : le geste à l'intérieur de l'image fixe. Alice Laloy, *Pinocchio (live)*, article et dossier, *K. Revue transeuropéennes de philosophie et arts* : http://www.sappellereviens.com/wp-content/uploads/2021/04/23-MAUBERT-pinocchio-danse.pdf et http://www.sappellereviens.com/wp-content/uploads/2021/04/16-Pour-une-transe-danse-de-la-photographie-%C3%A0-la-sc%C3%A8ne.pdf

5. conférence

LALOY, Alice, rencontre avec le public, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 17 septembre 2017

6. autres sources

LALOY, Alice, site de la compagnie S'appelle Reviens : http://www.sappellereviens.com
LALOY, Alice, *Pinocchio(s)*, exposition photographique, mur du Métropolis, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 16-24 septembre 2017

11) LA MUE/TTE

1. spectacle

LA MUE/TTE (Cie), *Fais-moi mâle*, conception et jeu Delphine Bardot, regard extérieur et création musicale Santiago Moreno, créé dans le cadre de la Nuit des Compagnies, festival de formes courtes, Mulhouse, octobre 2018. Présenté à la 10e édition du Festival Orbis Pictus (formes brèves marionnettiques), Palais du Tau, Reims, 24-26 mai 2019

2. **autre spectacle**

LA MUE/TTE, *L'un dans l'autre*, mise en scène, construction des marionnettes, scénographie et interprétation Delphine Bardot et Santiago Moreno, musique Santiago Moreno, créé au Théâtre Ici et Là de Mancie (TIL), 12 novembre 2015

12) LE ROY, Xavier

1. **spectacle**

LE ROY, Xavier, *Self Unfinised*, interprétation et mise en scène Xavier Leroy, en collaboration avec Laurent Goldring, musique Diana Ross, créé à Hanovre, 28 avril 1998

2. **documents du spectacle**

LE ROY, Xavier, *Self Unfinished*, extrait vidéo, Centre National de la Danse, Pantin, 2019 : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/self-unfinished-1998

LE ROY, Xavier, *Self Unfinished*, Lilian Baylis Studio, Royaume-Uni, extrait vidéo, janvier 2009 : https://www.youtube.com/watch?v=G3rv1TeVEPM&ab_channel=Sadler%27sWellsTheatre

3. **articles**

PIRON, François, *Le Journal des arts de Connivence, 6e Biennale de* Lyon, cité in LE ROY, Xavier, *Self Unfinished*, présentation du spectacle : http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr

RAINER, Yvonne, e-mail, 22 décembre 1999, cité in LE ROY, Xavier, *Self Unfinished*, présentation du spectacle : http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=fr

4. **article universitaire**

BOUVIER, Mathieu, « Excès de vision, *Self Unfinished* de Xavier Le Roy » : http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/exces-de-vision-self-unfinished-de-xavier-le-roy

13) LIMBOS, Agnès (cie Gare Centrale)

1. **spectacle**

LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, en alternance avec Samy Caffonnette et Taylor Lecocq, collaboration à la réalisation Sabine Durand, chorégraphie Lise Vachon, son Guillaume Istace, lumières Marco Lhommel et Karl Descarreaux, régie Jean-Jacques Deneumoustier, costumes Françoise Colpé, regard sur le mouvement Nicole Mossoux, regard sur la manipulation Neville Tranter, marionnettes Totli Godinez de Dios, créé en Belgique, 2011

2. **documents du spectacle**

LIMBOS, Agnès, *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, 2011, 16p.

LIMBOS, Agnès, *Conversation avec un jeune homme*, dossier d'approfondissement, réalisé par le Théâtre de la Marionnette à Paris, 2012, 10p.

LIMBOS, Agnès, *Conversation avec un jeune homme*, dossier de presse, réalisé par le Théâtre de la Marionnette à Paris, 2012, 10p.
LIMBOS, Agnès, *Conversation avec un jeune homme*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 2011

3. articles

ALEV, Marion, *aupoulailler.com*, janvier 2012, LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, dossier du spectacle, 2011, p.15
BRAUNSTEIN, Mathieu, *Télérama*, n°3 252, 9-15 mai 2012, in LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Conversation avec un jeune homme*, dossier du spectacle, dossier du spectacle, 2011, p.13
LIMBOS, Agnès, « Tout mouvement a un but, tout geste porte une parole », dossier « Marionnette et danse : vers un troisième langage » (coord. Oriane Maubert), CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, journal de la marionnette*, n°51, éd. THEMAA, Paris, juillet-septembre 2017, p.16

4. autres sources

LIMBOS, Agnès, site de la compagnie Gare Centrale : http://www.garecentrale.be/
LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Sans crier Gare !*, exposition dans le cadre de l'invitation d'Agnès Limbos, artiste fil rouge de la 19e édition, Vitrine des Ardennes, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 8 juillet-24 septembre 2017

5. autre spectacle

LIMBOS, Agnès et HELLIN, Thierry (Cie Gare Centrale), *Axe*, accompagnement artistique et création sonore Guillaume Istace, collaboration Nienke Reehorst et Raven Ruëll, conseil sur le mouvement Ivan Fatjo, lumières Jean-Jacques Deneumoustier, objets Myriam Hornard, créé au Théâtre de Liège, novembre 2016

14) MARIN, Maguy

1. spectacles

MARIN, Maguy, *May B*, chorégraphie Maguy Marin, musique Franz Schubert, Gilles de Binche, Gavin Bryars, costumes Louise Marin, lumières Compagnie Maguy Marin, créé au Théâtre Municipal d'Angers, 4 novembre 1981
MARIN, Maguy, *Cendrillon*, chorégraphie et mise en scène Maguy Marin, musique *Cendrillon* de Serge Prokofiev, séquences musicales additives Jean Schwartz, décor et costumes Montserrat Casanova, masques Monique Luyton, lumière John Spradbery, musique enregistrée par l'orchestre de l'Opéra de Lyon direction Yakov Kreizberg, créé au Ballet de l'Opéra de Lyon, 25 novembre 1985
MARIN, Maguy, *Groosland*, chorégraphie Maguy Marin, costumes Montserrat Casanova, musique Jean-Sébastien Bach, créé au Het National Ballet Amsterdam, 1989

2. documents du spectacle

MARIN, Maguy, *May B*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 1981
MARIN, Maguy, *Cendrillon*, programme du spectacle, Théâtre de Chaillot, Paris, 2012
MARIN, Maguy, *Cendrillon*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 1985
VENEMA, Jan (réalisation) et MARIN, Maguy (chorégraphie), *Groosland – de Maguy Marin*, Pays-Bas, 1989 : https://www.youtube.com/watch?v=9OQbU8qVT20&ab_channel=LuisMota

3. **livres et revues sur l'artiste**

NOËL, Bernard, *Claude Bricage, Maguy Marin. Photographies d'une chorégraphie : May B*, coll. « Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre », éd. Armand Colin, Malakoff, 1993, 120p.
MARIN, Maguy (conception) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », n°226, Paris, octobre 2017, 128p.
MALANDAIN, Thierry, *Cendrillon, carnet de création*, éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2014, 159p.

4. **articles**

NOISETTE, Philippe, article sur *Cendrillon* de Maguy Marin: http://theatre-chaillot.fr/danse/maguy-marin/cendrillon
PELLUS, Anne, « *Salle des pas perdus / Eden (duo) / Groosland*, dans les pas de Maguy Marin », 3p. : https://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/article_belarbi_marin_anne_pellus.pdf

5. **article universitaire**

DIDI-Huberman, Georges, « Cinq danses aperçues », MARIN, Maguy (conception) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », n°226, Paris, octobre 2017, pp.23-27

6. **autre document**

MAMBOUCHE, David (réalisation et voix-*off*), *Maguy Marin. L'urgence d'agir*, écriture et réalisation David Mambouche, couleurs, 1h45min, 2019

7. **conférence**

MARIN, Maguy, autour de son œuvre et son statut d'invitée d'honneur au Festival d'Automne 2012 à Paris, conférence animée par Cécile Schenck, École Normale Supérieure, Paris, 29 novembre 2012

15) MÉNARD, Phia (cie Non Nova)

1. **spectacle**

MÉNARD, Phia (cie Non Nova), *L'Après-midi d'un foehn –version 1*, conception et écriture Phia Ménard assistée de Jean-Luc Beaujault, musique Ivan Roussel d'après l'œuvre de Claude Debussy, marionnettes Phia Ménard et Claire Rigaud, créé en 2008

2. **documents du spectacle**

MÉNARD, Phia (cie Non Nova), *L'Après-midi d'un foehn –version 1*, captation détenue par l'Institut International de la Marionnette, 2008
MÉNARD, Phia (cie Non Nova), *L'Après-midi d'un foehn –version 1*, dossier de présentation du spectacle, 2008, 22p.
MÉNARD, Phia (cie Non Nova), dossier de la compagnie, 206, 16p.

3. **article**

MÉNARD, Phia, « Cahier d'interférences », in HERBIN, Renaud, *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, pp.78-79

4. **travaux universitaires**

POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, Thèse de doctorat, ED SHS 473, Laboratoire CALHISTE EA 4343, sous la direction d'Amos Fergombé, Université Polytechnique Hauts-de-France, 29 mars 2019, 617p.

16) MERZOUKI, Mourad (cie Käfig)

1. **spectacle**

MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Terrain vague*, chorégraphie et direction artistique Mourad Merzouki, assisté de Kader Belmoktar, lumières Yoann Tivoli, musique AS'N, costumes Carima Amarouche et Valérie Alcantara, scénographie Mourad Merzouki et Benjamin Lebreton, construction décor Élisabeth Buisson, Stéphane Guillemin, Patrick Lérat et Gilles Simon Perret (Acte 48), créé en 2006

2. **documents du spectacle**

MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Terrain vague*, dossier du spectacle, 2006, 12p.
MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Terrain vague*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 2006 : https://vimeo.com/306780599
MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Terrain vague*, présentation du spectacle, 2006 : https://ccncreteil.com/spectacles/terrain-vague

3. **livre sur l'artiste**

NOAILLY, Aurélie, avec la collaboration de Mourad Merzouki, *Passerelles. Mourad Merzouki. Chorégraphe nomade*, éd. Compagnie Käfig – Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne, Créteil, 2010, 167p.

4. **autres sources**

MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Vertikal*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 2018 : https://www.youtube.com/watch?v=sEbHImAs96Y
MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig) et Adrien M et Claire B, *Pixel*, dossier de présentation du spectacle, 2014, 25p.
MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig) et Adrien M et Claire B, *Pixel*, dossier pédagogique, 2014, 28p.
MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig) et Adrien M et Claire B, *Pixel*, présentation du spectacle, 2014 : https://ccncreteil.com/spectacles/pixel
MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig) et Adrien M et Claire B, *Pixel*, captation du spectacle envoyée par Mourad Merzouki, 2014 : https://vimeo.com/172597595
MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Corps est graphique*, dossier de présentation, 2003, 17p.
MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Corps est graphique*, présentation du spectacle, 2003 : https://ccncreteil.com/spectacles/coprs-est-graphique
MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Corps est graphique*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 2003 : https://vimeo.com/306807861

5. **autres spectacles**

MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig) et Adrien M et Claire B, *Pixel*, direction artistique Mourad Merzouki, assistante chorégraphie Marjorie Hannoteaux, concept Mourad Merzouki et Adrien M et Claire B, création numérique Adrien M et Claire B, musique Armand Amar, lumière Yoann Tivoli assisté de Nicolas Faucheux, scénographie Benjamin Lebreton, costumes Pascale Robin assistée de Marie Grammatico, peintures

Camille Courier de Mèré et Benjamin Lebreton, créé à la Maison des Arts de Créteil, 15 novembre 2014
MERZOUKI, Mourad (Cie Käfig), *Corps est graphique*, direction artistique Mourad Merzouki, lumières Yoann Tivoli, musique AS'N, costumes et marionnettes Carima Amarouche assistée de Alcantara, conseillère manipulation marionnettes Laurie Cannac (Cie Graine de Vie), décors Martin Lecomte assisté de Stéphane Guillemin, vidéo Emmanuel Pampuri et Fred Aujas, créé à la Maison de la Danse, Lyon, 18 septembre 2003

17) MOSSOUX-BONTÉ (cie)

1. spectacle

MOSSOUX-BONTÉ (cie), *Twin Houses*, concept et chorégraphie Nicole Mossoux, mise en scène Patrick Bonté et Nicole Mossoux, interprétation Nicole Mossoux, musique Christian Genet, scénographie Johan Daenen, costumes Colette Huchard et Anna Tourn et Patricia Eggerickx, mannequins Jean-Pierre Finotto assisté de Fabrice Siciliano, lumières et régie son Patrick Bonté, créé au Festival Marionnettes/Dommelhopf, Neerpelt, Belgique, 12 novembre 1993

2. document du spectacle

MOSSOUX-BONTÉ (cie), *Twin Houses*, captation du spectacle envoyée par Nicole Mossoux, 1994

3. livre sur l'artiste

BONTÉ, Patrick, MOSSOUX, Nicole et LONGUET MARX, Anne, *L'actuel et le singulier : entretiens sur le théâtre et la danse*, coll. « Regards singuliers », éd. Lansman, Manage, 2006, 109p.

4. articles

CHAVANIEUX, Marie, article critique du spectacle *Kefar Nahum*, *La Terrasse*, 2008 : http://www.journal-laterrasse.fr/kefar-nahum/
MOSSOUX, Nicole, « Cahier d'interférences », in HERBIN, Renaud, *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, pp.83-84
MOSSOUX, Nicole, « De troubles présences », in MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, coéd. Alternatives Théâtrales, Centre National des Arts du Cirque, Institut International de la Marionnette et THEMAA, Bruxelles, 2018, pp.64-67
MOSSOUX, Nicole, « De la scène et de ses fantômes », dossier « Marionnette et danse : vers un troisième langage » (coord. Oriane Maubert), CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, journal de la marionnette*, n°51, éd. THEMAA, Paris, juillet-septembre 2017, p.19
ROUSSEL, Frédérique, *« "Kefar Nahum", sévices de table »*, *Libération*, 2009 : http://www.liberation.fr/theatre/2009/09/23/kefar-nahum-sevices-de-table_583358

5. travaux universitaires

PIRIS, Paul, *The rise of manipulating. The puppet as a figure of the other*, these de doctorat, Central School of Speech and Drama, London University, 2011, 272p.

6. autres sources

MOSSOUX-BONTÉ (cie), *Kefar Nahum*, captation du spectacle envoyée par Nicole Mossoux, 2008
MOSSOUX-BONTÉ, site de la compagnie : http://mossoux-bonte.be/

7. autre spectacle

MOSSOUX-BONTÉ (cie), *Kefar Nahum*, concept et chorégraphie Nicole Mossoux, captation de Michel Jakar, interprétation Nicole Mossoux, musique live Thomas Turine, scénographie Joahan Daenen, costumes Colette Huchard, lumières Patrick Bonté, regard complice Agnès Limbos, objets Nicole Mossoux (avec des éléments de Silvia Hatzl), Théâtre Varia, Bruxelles, 2008

18) NADJ, Josef

1. spectacles

NADJ, Josef, *Paso Doble*, conception et interprétation Josef Nadj et Miquel Barceló, son Alain Mahé, lumières Rémi Nicolas, costumes Fabienne Varoutsikos, poterie Jean-Noël Peignon, créé à l'église des Célestins, Festival d'Avignon, 16 juillet 2006
NADJ, Josef, *Petit Psaume du matin*, en collaboration avec Dominique Mercy, musiques traditionnelles (Cambodge, Macédoine, Roumanie, Égypte, Hongrie, Igor Stravinsky et Michel Montanaro, lumières Rémi Nicolas assisté de Xavier Lazarini, costumes Bjanka Ursulov, une partie du spectacle a été créée dans le cadre du « Vif du sujet – Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques (SACD) en 1999, créé à la Biennale de Venise, 28 septembre 2001
NADJ, Josef, *Woyzeck, ou l'ébauche du vertige*, chorégraphie Josef Nadj, adaptation libre du *Woyzeck* de Georg Büchner, musique Aladar Racz, lumières et direction technique Raymond Blot, créé au Théâtre National de Bretagne, Rennes, mars 1994

2. documents du spectacle

NADJ, Josef, *Paso Doble*, captation du spectacle, DVD, 2006
NADJ, Josef, *Petit Psaume du Matin*, dossier de presse, 2001
NADJ, Josef, *Petit Psaume du Matin*, captation du spectacle, DVD, 2001
NADJ, Josef, *Woyzeck, ou l'ébauche du vertige*, dossier de présentation du spectacle, 67e Festival d'Avignon, 2p.
NADJ, Josef, *Woyzeck, ou l'ébauche du vertige*, captation du spectacle et article de Myriam Blœdé, 1994 : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/woyzeck-ou-lebauche-du-vertige

3. livres sur l'artiste

BLŒDÉ, Myriam, *Les tombeaux de Josef Nadj*, coll. « Essais & Entretiens », éd. de l'Œil d'Or, Paris, 2006, 184p.
GOUMEZIANE, Smaïl (dir.), *Au Sud de l'Est, les cultures des Balkans*, éd. Non Lieu, Paris, 2006, 157p.

4. articles

BLŒDÉ, Myriam, « Josef Nadj, dans la langue de *Woyzeck* », *Études Théâtrales*, « Théâtre et Danse. Un croisement moderne et contemporain », vol.1, éd. L'Harmattan, Louvain-la-Neuve, pp.177-181 : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01448916/document
BLŒDÉ, Myriam, « Voyage en Woyzeck », *Cassandre*, n°34, avril-mai 2000, pp.42-43
FILIBERTI, Irène, entretien avec Josef Nadj et Miquel Barceló autour de *Paso doble*, sans date, 3p.

JOURDHEUIL, Jean et BESSON, Jean-Louis (coord.), « Cycle Georg Büchner : *Woyzeck* », 2007, publié le 14 avril 2013 : https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/cycle-georg-buchner-woyzeck
TCHAMITCHIAN, Raphaëlle, « Petit Psaume du matin », 30 juillet 2009 : https://beletteettheatre.wordpress.com/2009/07/30/petit-psaume-du-matin/#comments

5. conférences

GIOFFREDI, Paule et PALAZZOLO, Claudia, Journée d'Études *Les images de la danse. Fonctions, usages, discours*, interventions de Josef Nadj et Myriam Blœdé, avec le soutien de l'équipe de recherche Passages XX-XXI de l'Université de Lyon2, dans le cadre de la Biennale de la Danse, Théâtre des Ateliers, Lyon, 28 septembre 2018
NADJ, Josef, et PLASSAD, Didier, *Conférence Josef Nadj, le temps des témoins*, dans le cadre des *30 ans de l'Institut International de la Marionnette (1981-2011)*, DVD, couleurs, 1h50, Centre de Documentation de l'Institut International de la Marionnette, Festival Mondial des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, 21 septembre 2011

6. travaux universitaires

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, 432p.

7. autres sources

DIVERRÈS, Catherine, site de l'artiste : http://www.compagnie-catherine-diverres.com/compagnie/
NADJ, Josef, site de l'artiste : http://josefnadj.com
NADJ, Josef, *Les philosophes*, captation du spectacle, 2002 : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/les-philosophes
TOMPKINS, Mark, site de l'artiste : http://www.idamarktompkins.com/?q=fr/node/3

8. autres spectacles

NADJ, Josef, *Mnémosyne*, projet photographique et performatif, créé dans le cadre de la Biennale de la danse, Musée des Beaux-arts, Lyon, le 22 septembre 2018
NADJ, Josef, *Sho-bo-gen-zo*, chorégraphie et scénographie Josef Nadj, musique Joëlle Léandre et Akosh Szelevényi, lumières Rémi Nicolas, masques Jacqueline Bosson, costumes Aleksandra Pesic et Françoise Yapo, décors Julien Fleureau, créé à Kanjiza, Sebie, le 11 septembre 2008
NADJ, Josef, *Les Philosophes*, chorégraphie, concept, réalisation, mise en espace de l'exposition Josef Nadj, à partir du *Traité des mannequins* de Bruno Schultz, lumières Rémi Nicolas assisté de Christian Halkin, musique Szilárd Mezei, scénographie Michel Tardif assisté de François Bancilhon, peinture des décors Jacqueline Bosson, créé au Festival de Danse, Cannes, 5 décembre 2001
NADJ, Josef, *Le Temps du repli*, chorégraphie Josef Nadj, musique Vladimir Tarasov, lumières Raymond Blot, costumes Bjanka Ursulov, créé à la Scène nationale d'Orléans, 26 novembre 1999

19) OMPRODUCK (cie)

1. spectacle

OMPRODUCK (cie), *Axis Mundi*, écriture et création Michel Ozeray, Anne Buguet, Philippe Ménard, Joseph Jaouen, chorégraphie et interprétation Philippe Ménard, programmation et composition sonore Michel Ozeray et Joseph Jaouen, créé à Anis Gras, Arcueil, 13 décembre 2012

2. document du spectacle

OMPRODUCK (cie), *Axis Mundi*, dossier du spectacle, 2012, 3p.

3. article

OZERAY, Michel, « Cahier d'interférences », in HERBIN, Renaud, *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, pp.85-86

4. autre source

OMPRODUCK, site de la compagnie : http://www.omproduck.fr

20) PAIVA, Duda

1. spectacles

PAIVA, Duda, *Bastard !*, concept, chorégraphie, performance Duda Paiva, dramaturgie Jaka Ivanc, musique Erikk McKenzie, vidéo Hans C. Boer et Jaka Ivanc, lumières Mark Verhoef, marionnettes Duda Paiva et Jim Barnard, costumes Javier Murugarren, créé au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 2011

PAIVA, Duda, *Angel*, concept, jeu et mise en scène Duda Paiva, texte et aide à la mise en scène Paul Selwyn Norton, marionnettes Ulrike Quade, lumières Bas Vissers et Hanc C. Boer, coach marionnettes Neville Tranter, créé en coproduction avec le Korzo Theatre et CaDance, Finlande, 2004

2. documents du spectacle

PAIVA, Duda, *Bastard !*, extraits vidéos détenus par le Mouffetard – Théâtre des arts de la Marionnette, Centre de ressources, 8min, 2012

PAIVA, Duda, *Angel*, concept, jeu et mise en scène Duda Paiva, texte et aide à la mise en scène Paul Selwyn Norton, marionnettes Ulrike Quade, lumières Bas Vissers et Hanc C. Boer, coach marionnettes Neville Tranter, DVD, couleurs, 56min 29secondes, édité par l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, spectacle filmé en public, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 2006, créé en coproduction avec le Korzo Theatre et CaDance, Finlande, 2004

3. article

RICHON, Catherine, entretien avec Neville Tranter et Duda Paiva, BIAM (Biennale Internationale des Arts de la Marionnette), 7 mai 2008 : www.fluctuat.net/5161-Neville-Tranter_Duda-Paiva

4. conférence

PAIVA, Duda, participation au colloque *Puppet no puppet – Puppet theatre in the 21st century*, Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic in Warsaw, Puppet Department, Białystok, 23 juin 2016

5. **travaux universitaires**

MACEDO HADDAD, Carolina, *La marionnette comme extension expressive du corps de l'interprète : analyse du spectacle* Bastard ! *de la Compagnie Duda Paiva*, mémoire de Master 2, Études Théâtrales, sous la direction d'Éloi Recoing, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2012, 52p.

6. **autres sources**

PAIVA, Duda, site de l'artiste : http://www.dudapaiva.com
PAIVA, Duda, *Malediction*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 2008

7. **autres spectacles**

PAIVA, Duda, *Blind*, concept Duda Paiva et Nancy Black, musique Mark Verhoef, marionnettes Evandro Serodio et Duda Paiva, conseil dramaturggique Nienke Rooijakkers, costumes et décor Machtelt Halewijn, créé en 2015
PAIVA, Duda, *Malediction*, concept, jeu, chorégraphie Duda Paiva et Paul Selwyn Norton, marionnettes et danse Duda Paiva et Ederson R. Xavier, mise en scène Neville Tranter, dramaturgie Nienke Rooijakkers, décor et lumières Hans C. Boer, images et vidéos Marloeke van de Vlugt, musique Erikk, créé en 2008
PAIVA, Duda, *Marvin*, avec Mischa van Dullemen, créé en 2000

8. **stage et workshop**

PAIVA, Duda, « L'objet comme partenaire », stage d'été, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, DVD présentation de fin de stage, août 2014

21) PAPAIOANNOU, Dimitris

1. **spectacle**

PAPAIOANNOU, Dimitris, *The Great Tamer*, conception et direction Dimitris Papaioannou, décors Tina Tzoka, costumes Anggelos Mendis, lumières Evina Vassilakopoulou, sons Giwrgos Poulios, sonorités et régie Kostas Michopoulos, musique Johann Strauss II, An der schönen blauen Donau, Op. 314, adaptation musicale Stephanos Droussiotis, sculpture Nectarios Dionysatos, créé à Onassis – Centre culturel, Athènes, 24 mai 2017

2. **document du spectacle**

PAPAIOANNOU, Dimitris, *The Great Tamer*, dossier du spectacle, réalisé par La Bâtie – Festival de Genève, 2018, 8p. : https://2018.batie.ch/users_uploads/spectacles_spectacle-presse/5b239828b84da.pdf

3. **article**

MERCILLE, Charlotte, « *The Great Tamer* de Dimistris Papaioannou : l'anthithèse humaine », *Métro*, 23 janvier 201 : https://journalmetro.com/culture/2071335/the-great-tamer-de-dimitris-papaioannou-lantithese-humaine/

4. **autre source**

PAPAIOANNOU, Dimitris, site de l'artiste : http://www.dimitrispapaioannou.com

5. **autre spectacle**

PAPAIOANNOU, Dimitris, *Primal Matter. A piece for two male performers*, conception Dimitris Papaioannou avec Michalis Theophanous, créé à Athènes, 2012 : http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/primal-matter

22) PSEUDONYMO (cie)

1. **spectacles**

PSEUDONYMO (cie), et CFB451 (cie), *L'Orée des visages*, conception Angélique Friant, David Girondin Moab, François Ben Aïm et Christian Ben Aïm, musique Philippe Le Goff, masques et objets marionnettiques David Girondin Moab, son Samuel Gamet, lumières Stéphane Bordonaro, créé au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, septembre 2013

PSEUDONYMO (cie), *Squid*, mise en scène David Girondin-Moab, dramaturgie Antoine Herniotte, collaboration artistique Angélique Friant, musique Uriel Barthélémi et Carole Hémard, lumières Yragaël Gervais, marionnettes et costumes Juan Perez Escala et Véronique Didier, scénographie et machinerie John Caroll, créé à l'EPCC Bords2scènes – scène conventionnée pour les arts de la marionnettes et arts associés et le théâtre de texte, Vitry-le-François, 13 mars 2015

PSEUDONYMO (cie), *Squid*, mise en scène David Girondin-Moab, dramaturgie Antoine Herniotte, collaboration artistique Angélique Friant, musique Uriel Barthélémi et Carole Hémard, lumières Yragaël Gervais, marionnettes et costumes Juan Perez Escala et Véronique Didier, scénographie et machinerie John Caroll, créé à l'EPCC Bords2scènes – scène conventionnée pour les arts de la marionnettes et arts associés et le théâtre de texte, Vitry-le-François, 13 mars 2015

2. **documents du spectacle**

PSEUDONYMO (cie), *Squid*, captation du spectacle, envoyée par David Girondin Moab, 2015

PSEUDONYMO (cie), *Squid*, présentation du spectacle réalisée par le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette dans le cadre de la BIAM, 2015 : http://www.theatredelamarionnette.com/spectacle/squid-641

CFB 451 (cie), *L'Orée des visages*, présentation du spectacle, 2013 :
http://www.cfbenaim.com/loree-des-visages/

PSEUDONYMO (cie), *L'Orée des visages*, présentation du spectacle, 2013 : http://pseudonymo.eu/loree-des-visages/

PSEUDONYMO (cie), et CFB451 (cie), *L'Orée des visages*, dossier du spectacle, 2013, 4p.

PSEUDONYMO (cie), et CFB451 (cie), *L'Orée des visages*, captation du spectacle, envoyée par David Girondin Moab, 2013

PSEUDONYMO (cie), *L'Orée des visages*, dossier de présentation du festival Orbis Pictus, formes brèves marionnettiques, mai 2012, 16p.

3. **articles**

GIRONDIN MOAB, David, « Cahier d'interférences, *La part invisible* », in HERBIN, Renaud, *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, pp.51-52

HERBIN, Renaud, « La curiosité d'exister », commentaire de David Girondin Moab, chap. « Cahier d'interférences », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, mars 2018, pp.58-59

4. **autres sources**

GIRONDIN MOAB, David, site de la compagnie Pseudonymo : http://pseudonymo.eu
PSEUDONYMO (cie), *Imomushi*, captation du spectacle envoyée par David Girondin Moab, 2009
PSEUDONYMO (cie), *Imomushi*, dossier de presse, 2009 : http://pseudonymo.free.fr/Imomushi/francais/download/Imomushi_press.pdf
PSEUDONYMO (cie), *Imomushi*, dossier de présentation, 2009 : http://pseudonymo.free.fr/Imomushi/francais/download/Imomushi_diff.pdf

5. **autre spectacle**

PSEUDONYMO (cie), *Imomushi*, d'après la nouvelle d'Edogawa Ranpo, mise en scène et scénographie David Girondin Moab avec l'aide de Laurent Bazin, assisté de Bérengère Naulot, lumières Stéphane Bordonaro, vidéo Grégory Sacré et David Falguière, son Uriel Barthélémi, marionnettes David Girondin Moab, Paulo Duarte et Gabriel Hermand Priquet, costume Élise Beaufort, maquillage Faustine-Léa Violleau, créé à la Caserne des pompiers, Festival d'Avignon, 8 juillet 2009

23) SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge)

1. **spectacles**

SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge) et CANNAC, Laurie, *Queue de Poissonne*, mise en scène Ilka Schönbein, manipulation et jeu Laurie Cannac, marionnettes Ilka Schönbein et Laurie Cannac, lumières Sébastien Choriol, son François Olivier, musique et narration Alexandra Lupidi, assistante à la mise en scène Britta Arste, participation Romuald Collinet et Jo Smith, créé au Théâtre du Grand Parquet, Paris, 18 octobre 2013
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *La Vieille et La Bête, à mon Père*, conception et interprétation Ilka Schönbein, avec Alexandra Lupidi, musique Alexandra Lupidi, régie Simone Decloedt, lumières Sébastien Choriol et Anja Schimanski, assistants à la mise en scène Britta Arste, Romuald Collinet et Nathalie Pagnac, créé au Théâtre Vidy-Lausanne, 26 octobre 2009

2. **documents du spectacle**

SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge) et CANNAC, Laurie, *Queue de Poissonne*, dossier du spectacle réalisé par la Maison du Théâtre à Amiens, 2013, 27p.
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge) et CANNAC, Laurie, *Queue de Poissonne*, présentation du spectacle, 2013 : http://www.ksamka.com/ksamka-production--ilka-schonbein-laurie-cannac--queue-de-poissonne.php
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge) et CANNAC, Laurie, *Queue de Poissonne*, dossier de présentation envoyé par Laurie Cannac, 2013, 7p.
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge) et CANNAC, Laurie, *Queue de Poissonne*, dossier de presse envoyé par Laurie Cannac, 2013, 17p.
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge) et CANNAC, Laurie, *Queue de Poissonne*, fiche technique envoyée par Laurie Cannac, 2013, 4p.
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge) et CANNAC, Laurie, *Queue de Poissonne*, captation du spectacle envoyée par Laurie Cannac, 2013
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *La Vieille et La Bête, à mon Père*, dossier de presse, 2009, 8p.
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *La Vieille et La Bête, à mon Père*, dossier pédagogique, 2009, 13p.

SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *La Vieille et La Bête, à mon Père*, dossier pédagogique réalisé par la Comédie de Béthune, 2009, 8p.
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *La Vieille et La Bête, à mon Père*, dossier de production, 2009, 13p.
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *La Vieille et La Bête, à mon Père*, captation du spectacle détenue par Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette, Centre de Ressources, 2009

3. livres sur l'artiste

DELANNÉ, Marinette et GÉRARD, Naly, *Ilka Schönbein, un théâtre charnel*, éd. de l'Œil, Paris, 2017, p.51
JUSSELLE, Jacques, *Ilka Schönbein*, « Le corps : du masque à la marionnette », coll. « Encyclopédie fragmentée de la marionnette », vol.3, éd. THEMAA, Paris, 2011, 93p.

4. articles

Interview d'Ilka Schönbein, 2011 : http://theatre-danse.fluctuat.net/ilka-schonbein/interview/480-de-la-rue-a-la-salle.html
VOISIN, Thierry, « Queue de Poissonne », *Télérama Sortir*, 2013 : http://sortir.telerama.fr/evenements/spectacles/queue-de-poissonne,142944.php
VOISIN, Thierry, « Ilka Schönbein fait « danser ses vieux os » », *Télérama Sortir*, n°3137, 24 février-2 mars 2010, 3p.

5. conférence

Rencontre avec Marinette Delanné, Naly Gérard et Ilka Schönbein autour de leur livre *Ilka Schönbein : un théâtre charnel*, Le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette, Paris, 4 mars 2017

6. travaux universitaires

GARRÉ NICOARĂ, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de la théâtralisation de l'imaginaire*, Thèse de doctorat, ED 473, SHS Lille-Nord de France, Equipe d'accueil Textes et Cultures (EA 4028) – Praxis et Esthétique des Arts, sous la direction d'Amos Fergombé, Université d'Artois, 2013, 696p.

7. autres sources

CANNAC, Laurie, site de la compagnie Graine de Vie : http://compagniegrainedevie.fr/
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), site de la productrice : http://www.ksamka.com/index.php
SCHÖNBEIN, Ilka, site du Theater Meschugge : http://theatermeschugge.com/?lang=fr
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *Eh bien, dansez maintenant*, dossier du spectacle, 2017, 7p. : http://www.ksamka.com/pdf/ilka-schonbein-alexandra-lupidi-eh-bien-dansez-maintenant-dossier-de-communication.pdf
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *Sinon je te mange*, dossier du spectacle, 2014, 6p. : http://www.ksamka.com/pdf/ilka-schonbein-sinon-je-te-mange-dossier-de-production.pdf
SCHÖNBEIN, Ilka et CANNAC, Laurie, *Faim de loup*, dossier de présentation, 2009, 11p.
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *Chair de ma chair*, dossier de presse, 2006, 9p.
SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *Métamorphoses*, extraits détenus par le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette, Centre de Ressources

8. **autres spectacles**

SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *Eh bien, dansez maintenant*, de et par Ilka Schönbein assistante à la mise en scène Anja Schimanski et Britta Arste, musique Alexandra Lupidi et Suska Kanzler, marionnettes Ilka Schönbein, lumières Anja Schimanski, décor Suska Kanzler, créé au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, septembre 2017

SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *Ricdin-Ricdon*, direction artistique et mise en scène Ilka Schönbein assistée de Anja Schimanski et Britta Arste, musique et jeu Alexandra Lupidi, manipulation et jeu Pauline Drünert, marionnettes Ilka Schönbein, lumières Anja Schimanski, décor Suska Kanzler, créé au Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, septembre 2017

SCHÖNBEIN, Ilka (Theater Meschugge), *Sinon je te mange*, de et par Ilka Schönbein assistante à la mise en scène Britta Arste, musique Alexandra Lupidi, lumières Anja Schimanski et Simone Decloedt, créé au Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette, Paris, 7 octobre 2014

SCHÖNBEIN, Ilka et CANNAC, Laurie, *Faim de loup*, mise en scène Ilka Schönbein, conception, interprétation, manipulation Laurie Cannac, scénographie et régie Serge Lucas, créé au Théâtre du Grand Parquet, Paris, mars 2009

SCHÖNBEIN, Ilka, *Chair de ma chair*, mise en scène, jeu, marionnettes Ilka Schönbein, régie Simone Decloedt et Sébastien Choriol, inspiré des textes d'Aglaja Veteranyi, créé au Théâtre Le Grand Parquet, Paris, 2006

24) UMEDA, Hiroaki (S20)

1. **spectacle**

UMEDA, Hiroaki, *Duo*, concept et chorégraphie Hiroaki Umeda, musique et effets visuels S20, créé au festival Panorama dance, Rio de Janeiro, Brésil, 2004

2. **document du spectacle**

UMEDA, Hiroaki, *Duo*, présentation du spectacle, 2004 : hiroakiumeda.com/project.html#duo

3. **article**

UMEDA, Hiroaki, « Réflexions de l'artiste : principes créatifs » : hiroakiumeda.com/artist.html#1creative

4. **conférence**

BRUNO, Laurie, « Corps dansants et nouvelles technologies : de l'interaction à l'Hybridation », journée d'études *Corps mouvants, corps en mouvement – danse et animation*, GARRÉ NICOARĂ, Marie et HEIDELBERGER, Aurore (org.), Praxis et esthétique des arts, Textes et cultures, université d'Artois, Arras, 20 février 2015

5. **autre source**

UMEDA, Hiroaki, site de l'artiste : hiroakiumeda.com/

25) VIENNE, Gisèle

1. **spectacles**

VIENNE, Gisèle, *Crowd*, conception, chorégraphie, scénographie Gisèle Vienne, assistée par Anja Röttgerkamp et Nuria Guiu Sagarra, lumières Patrick Riou, dramaturgie Gisèle

Vienne et Dennis Cooper, musique Underground Resistance, KTL, Vapour Space, DJ Rolando, Drexciya, The Martian, Choice, Jeff Mills, Peter Rehberg, Manuel Göttsching, Sun Electric, Global Communication, costumes Gisèle Vienne et Camille Queval en collaboration avec les interprètes, créé au Maillon – Théâtre de Strasbourg – scène européenne, présenté avec Pôle-Sud CNDC, Strasbourg, 9 novembre 2017
VIENNE, Gisèle et BIDEAU-REY, Étienne, *Showroomdummies*, mise en scène, chorégraphie et scénographie Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey, musique Pita et Peter Rehberg à l'exception de la chanson créée et interprétée par Tujiko Noriko sur une musique revisitée par KTL (Stephen O'Malley et Peter Rehberg), scénographie et mannequins Étienne Bideau-Rey, lumières Patrick Riou, costumes José Enrique Ona Selfa, maquillage Rebecca Flores, interprété à la création par Olivier Balzarini, Jonathan Capdevielle, Ugo Dehaes , Marie-Caroline Hominal, Hélène Iratchet et Gisèle Vienne, créé à Bonlieu – scène nationale, Annecy, 2001. Recréation #2 au Festival Antipodes'09, Le Quartz – scène nationale, Brest, 27 février 2009. Recréation #3 à l'Opéra national de Lorraine, Nancy, 4 avril 2013

2. documents du spectacle

VIENNE, Gisèle, *Crowd*, captation du spectacle envoyée par l'artiste, 2017
VIENNE, Gisèle et BIDEAU-REY, Étienne, *Showroomdummies*, présentation du spectacle, 2001-2013 : http://www.g-v.fr/creations/vf-showroomdummies-frameset.htm
VIENNE, Gisèle, et BIDEAU-REY, Étienne, *Showroomdummies*, captation du spectacle envoyée par Gisèle Vienne, 2009

3. livres sur l'artiste

VIENNE, Gisèle, *40 Portraits. <2003-2008>*, textes Dennis Cooper et Pierre Dourthe, éd. P.O.L., Paris, 2012, 103p. (ouvrage non paginé)
BIDEAU-REY, Étienne et VIENNE, Gisèle, *Corps/Objet, sur le rapport du corps au corps artificiel*, éd. Centre chorégraphique national de Grenoble, Grenoble, 2001, 21p.
VOUILLOUX, Bernard, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, éd. Shelter Press, Rennes, 2020, 112p.

4. article

VIENNE, Gisèle, « Les vertus de la contradiction », BOUQUET, Stéphane (dir.), *Danse et Cinéma*, coéd. CND et Capricci, Paris, 2012, pp.139-149

5. articles universitaires

SERMON, Julie, « Les fantasmes marionnettiques de Gisèle Vienne », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, coll. « Études littéraires. Corps et voix », éd. Artois Presses Université, Arras, 2016, pp.57-70

6. conférences

FERNANDEZ, Laure, et VIENNE, Gisèle, séminaire *Nouvelles théâtralités, renouveau des formes scéniques n°1 : qu'est-ce qu'une scène ?*, Nanterre Amandiers, 3 avril 2015
POSTEL, Julie, « Corps soumis et résistance des corps : Le langage chorégraphié du fantasme dans *I apologize* de Gisèle Vienne (2004) », journée d'études *Corps mouvants, corps en mouvement – danse et animation*, GARRÉ NICOARĂ, Marie et HEIDELBERGER, Aurore (org.), Praxis et esthétique des arts, Textes et cultures, université d'Artois, Arras, 20 février 2015

7. travaux universitaires

POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, Thèse de doctorat, ED SHS 473, Laboratoire CALHISTE EA 4343, sous la direction d'Amos Fergombé, Université Polytechnique Hauts-de-France, 29 mars 2019, 617p.

DACHEUX, Margot, *Gisèle Vienne, la scène du fantasme. Expression du fantasme dans* I apologize *(2004),* Une belle enfant blonde *(2005),* Kindertotenlieder *(2007),* Jerk *(2008), et* This is how you will disappear *(2010)*, Mémoire de Master2, sous la direction de Cécile Schenck, Études Théâtrales, Université Paris3 Sorbonne Nouvelle, soutenu le 17 juin 2013, 180p.

8. autres sources

VIENNE, Gisèle, site de l'artiste : http://www.g-v.fr/

VIENNE, Gisèle, entretien vidéo « Écran de danse », à l'issu de la représentation de *The Pyre*, Scène nationale d'Orléans, 19 février 2014

VIENNE, Gisèle, entretien vidéo, Göteborgs Dans & Teater Festival, Suède, mai 2012

VIENNE, Gisèle, *This is how you will disappear*, presentation du spectacle, 2010 : http://www.g-v.fr/creations/vf-thisishowyouwilldisappear-frameset.htm

VIENNE, Gisèle, *Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl*, dossier de présentation du spectacle, 2005, 6p.

VIENNE, Gisèle, *Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl*, captation du spectacle envoyée par Gisèle Vienne, 2005

9. autres spectacles

VIENNE, Gisèle, *This is how you will disappear*, concept, mise en scène, chorégraphie, scénographie Gisèle Vienne, musique Stephen O'Malley et Peter Rehberg, textes Dennis Cooper, lumières Patrick Riou, sculpture de brume Fujiko Nakaya, vidéo Shiro Takatani, costumes José Enrique Oña Selfa, fauconnier Les Ailes de l'Urga Patrice Potier, Simon Potier et Marital Vernier, reconstitution des arbres La Licorne Verte Hervé Mayon, Ô Bois Fleuri, les ateliers de Grenoble François Cuny, maquillages et coiffures Rebecca Flores, son Carl Faia, créé au Festival d'Avignon, 9 juillet 2010

VIENNE, Gisèle, *Jerk*, conception et mise en scène Gisèle Vienne en collaboration avec Jonathan Capdevielle, dramaturgie Dennis Cooper, musique Peter Rehberg et El Mundo Frio de Corrupted, lumières Patrick Riou, voix enregistrées Catherine Robbe-Grillet et Serge Ramon, stylisme Steohen O'Malley et Jean-Luc Verna, marionnettes Gisèle Vienne et Dorothéa Vienne Pollak, maquillage Jean-Luc Verna et Rebecca Flores, formation à la ventriloquie Michel Dejeneffe, créé au Festival Antipodes, Le Quartz scène nationale de Brest, 5 mars 2008

VIENNE, Gisèle, *Kindertotenlieder*, concept Gisèle Vienne, texte et dramaturgie Dennis Cooper, trad. américain Laurence Viallet, musique KTL (Stephen O'Malley, Peter Rehberg), Sunn O))) et Boris, lumières Patrick Riou, robots Alexandre Vienne, poupées Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak, Gisèle Vienne, assistés de Manuel Majastre, coiffure poupées Yury Smirnov, masques Max Kössler, maquillage Rebecca Flores, créé au Festival Antipodes, Le Quartz – scène nationale, Brest, 28 février 2007

VIENNE, Gisèle, *Une belle enfant blonde/A young, beautiful blonde girl*, conception Gisèle Vienne, textes Dennis Cooper et Catherine Robbe-Grillet, trad. américain Laurence Viallet, musique Peter Rehberg, lumières Patrick Riou, costumes Simone Hoffmann, maquillage Rebecca Flores, création des poupées Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak et Gisèle Vienne, créé en collaboration avec et interprété par Jonathan Capdevielle, Catherine Robbe-Grillet et Anja Röttgerkamp, créé au Festival d'Avignon, 17 juillet 2005

10. compte-rendu de stage

VIENNE, Gisèle, *Stage à destination de la 11e promotion de l'ESNAM*, coord. avec Kerstin Daley-Baradel et Jonathan Capdevielle, École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, 18-20 décembre 2017 et 16-27 avril 2018. Un « Compte-rendu de scribe » a été établi par Marta Pereira (10e promotion) à la demande du Pôle Recherche et Documentation de l'Institut International de la Marionnette

11. émissions

BATAILLE, Georges, « La pratique de la joie devant la mort », LABARTHE, André, S., *Nuits magnétiques*, France Culture, 1997, in GARBIT, Philippe, « Nuits magnétiques – Georges Bataille à perte de vue : l'impossible et le cinéma », *Les Nuit de France Culture*, 19 mai 2019, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 14 août 2020]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/nuits-magnetiques-georges-bataille-a-perte-de-vue-limpossible-et-le-cinema-1ere-diffusion-10111997

GESBERT, Olivia, « Gisèle Vienne danse avec la foule », avec Gisèle Vienne, *La Grande table*, *France Culture*, 29 novembre 2019 : https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/gisele-vienne-danse-avec-la-foule

26) WHS & SUNGSOO AHN PICK UP GROUP

1. spectacle

WHS et SUNGSOO AHN PICK-UP GROUP, *Double exposure*, mise en scène Sungsoo Ahn et Ville Walo, chorégraphie Sungsoo Ahn, lumière Jere Mönkkönen, costumes et accessoires Anne Jämsä, son Samuli Kosminen, créé au Festival de Helsinki, Finlande, 18 août 2012

2. documents du spectacle

WHS et SUNGSOO AHN PICK-UP GROUP, *Double exposure*, présentation du spectacle, 2012 : http://w-h-s.fi/performances/double_exposure/

WHS et SUNGSOO AHN PICK-UP GROUP, *Double exposure*, captation complète envoyée par Ville Walo, 2012 : http://w-h-s.fi/performances/video/

3. autres sources

WHS, site de la compagnie : http://w-h-s.fi/

AHN, Sungsoo, (Sungsoo Ahn pick-up group), « Focus Corée », [en ligne], Théâtre National de Chaillot, Paris, 2016 : https://www.paris-art.com/focus-coree-immixture/

27) WILSON, Robert (Bob)

1. spectacle

WILSON, Robert, *Madame Butterfly*, mise en scène, scénographie, chorégraphie, lumières Robert Wilson, musique Giacomo Puccini, livret Giuseppe Giacosa, créé à l'Opéra Bastille, Paris, 19 novembre 1993

2. document du spectacle

WILSON, Robert, *Madame Butterfly*, captation du spectacle, DVD, 1993

3. livre sur l'artiste

MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « Arpenteur des arts », coll. « Le temps au théâtre », éd. Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, Arles, (1988) 2010, 285p.

4. article

BRATU, Magda, « *Rhinos*, un spectacle de Robert Wilson, la clé de l'humour absurde », 17 juin 2014 : https://cvlpress.ro/17.06.2014/%e2%80%9erinocerii-un-spectacol-de-robert-wilson-in-cheia-umorului-absurd

5. articles universitaires

ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Interférences », n°11, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1998

ERULI, Brunella, « Ruptures d'échelles », ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Des corps dans l'espace », n°4, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 4e trimestre 1991, pp.7-11

FALQUI, Laura, « L'esthétique de Bob Wilson : réflexions sur ses dernières œuvres », trad. italien Brigitte Pasquet, in *Horizons philosophiques*, vol.9, n°2, printemps 1999, pp.121-132 : https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/1999-v9-n2-hphi3190/801136ar.pdf

GAUDÉ, Laurent, « Robert Wilson et la "super-marionnette" ou la dépossession consentie au comédien », in PASKA, Roman et BIRMANT, Julie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Le théâtre dédoublé », n°65-66, Bruxelles, novembre 2000, pp.62-63

6. travaux universitaires

FAIRBROTHER, Trevor (dir.), *Robert Wilson's vision : an exhibition of works by Robert Wilson with a sound environment by Hans Peter Kuhn*, catalogue d'exposition, éd. Museum of fine arts, Boston et New York, 1991, 144p.

MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson, ou l'émergence d'une nouvelle temporalité sur la scène*, Études Théâtrales, sous la direction de Georges Banu, université Paris3 Sorbonne Nouvelle, 1996

7. autre source

WILSON, Robert, site de l'artiste : https://robertwilson.com/

8. autres spectacles

WILSON, Robert, *the CIVIL warS*, mise en scène Robert Wilson, créé pour les Jeux Olympiques, Los Angeles, 1984

WILSON, Robert, *Oh les beaux jours* (*Happy Days*), mise en scène Robert Wilson, texte Samuel Beckett, créé au Grand Théâtre, Luxembourg, 24 septembre 2008WILSON, Robert, *Einstein on the beach*, mise en scène Robert Wilson et Philip Glass, musique Philip Glass, texte Christopher Knowles, Lucinda Childs et Samuel M. Johnson, chorégraphie Andy de Groat, créé au Théâtre Municipal, Festival d'Avignon, 25 juillet 1976

WILSON, Robert, *Le Regard du sourd* (*Deafman Glance*), mise en scène Robert Wilson, musique Alan Lloyd et Igor Demjen, interprétation Robert Wilson, Raymond Andrews, Sheryl Sutton et the Byrd Hoffman School of Byrds, créé au Théâtre universitaire Center of New Performing Arts, Iowa City, 15 décembre 1970

9. exposition

WILSON, Robert (commissariat), *Living Rooms*, musée du Louvre, Paris, 11 novembre 2013-17 février 2014

B) CORPUS COMPLÉMENTAIRE

1) spectacles

BERT, Johanny (Théâtre de Romette), *Krafff*, assistante Chantal Pénion, chorégraphie Yan Raballand, assistante chorégraphie Evguenia Chtchelkova, lumières Gilles Richard et Justine Nahon, son Francine Ferrer, créé en 2007

BOIVIN, Dominique (Collectif Beau Geste), *Transports exceptionnels. Duo pour un danseur et une pelleteuse*, chorégraphié et interprété par Dominique Boivin assisté de Christine Erbé, coordination artistique Philippe Priasso, interprète Rémy Bénard, conducteur William Defresne, créé en 2005

DE CHAILLÉ, Fanny, *Je suis un metteur en scène japonais*, projet, mise en scène et mise en mouvement Fanny de Chaillé, texte *Minetti* de Thomas Bernhard, trad. Claude Porcell (l'Arche Éditeur), scénographie et costumes Nadia Lauro, musique Manuel Coursin, lumières Yannick Fouassier, créé au Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 2011

GEBERT, Uta (Numen Company), *Manto*, conception, mise en scène, interprétation Tibo Gebert, collaboration artistique Michel Cerda, Gabriel Hermand-Priquet, Inga Schmidt, chateur Harald Maiers, musique Mark Badur et Ulrich Kodjo Wendt, scénographie et marionnettes Tibo Gebert, lumières Fabien Bossard et Tibo Gebert, costumes Sonja Albartus, Nicole Reinbold et Tibo Gebert, créé au Festival les Giboulées, TJP – CDN Strasbourg-Grand Est, Strasbourg, 21 mars 2014

RÉGY, Claude, *La barque le soir*, adaptation par Claude Régy du texte « Voguer parmi les miroirs » in VESAAS, Tarjei, *La barque le soir (Bâten om kvelden)*, trad. norvégienne Régis Boyer, éd. J. Corti, Paris, 2002, 194p., créé à l'Odéon – Théâtre de l'Europe (Ateliers Berthier), Paris, 27 septembre 2012

VERDONCK, Kris, *BOGUS I*, concept et mise en scène Kris Verdonck, dramaturgie Kristof Van Baarle, technique Jan Van Gijsel, création et construction technique Eefje Wijnings, Hans Van Wambeke, Kris Verdonck et Koen Roggen, software et électroniques Vincent Malstaf, créé à la Villette, Paris, 25 mars 2016

2) documents

BOIVIN, Dominique, *Transports exceptionnels, duo pour un danseur et une pelleteuse*, dossier du spectacle, 8p.

C) CORPUS D'ÉTUDES HISTORIQUE

1) DIAGHILEV (de), Serge, Ballets russes

1. spectacles

DIAGHILEV (de), Serge, *Petrouchka. Scènes burlesques en quatre tableaux*, conception Serge de Diaghilev, chorégraphie Michel Fokine, direction Pierre Monteux, musique Igor Stravinsky, livret Alexandre Benois et Igor Stravinsky, créé au Châtelet, Paris, 13 juin 1911

DIAGHILEV (de), Serge, *Parade*, thème Jean Cocteau, musique Érik Satie, décors et costumes Pablo Picasso, chorégraphie Léonide Massine et Serge de Diaghilev, créé au Théâtre du Châtelet, Paris, 18 mai 1917

2. documents du spectacle

HUESCA, Roland, « Le Ballet *Parade*, 1917, et le rideau de scène, les décors et costumes de Pablo Picasso », GARNIER, Claire et LE BON, Laurent (commissaires), *1917*, Centre Pompidou, Metz, 26 mai-24 septembre 2012, [en ligne]. In *Site Art plastoc*, France, [consulté le 17 août 2019. Disponible sur : https://artplastoc.blogspot.com/2014/09/246-picasso-et-le-ballet-parade-1917.html

MONOD-FONTAINE, Isabelle, « Rideau de scène du ballet *Parade* », [en ligne]. In *Site Centre Pompidou*, France, [consulté le 25 juin 2018]. Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/PlCIqqd

NOUREEV, Rudolf, *Petrouchka*, filmé à l'Opéra de Paris, 1976, extraits 7min19 et 40min18, publié le 13 octobre 2010, [en ligne]. In *Site Youtube*, [consulté le 29 mai 2018]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=AjkmX21VYeu et https://www.youtube.com/watch?v=NBaKgjmGxbU. En 1976, *Petrouchka* a été monté deux fois, le 7 avril puis le 26 décembre. MUSÉE de l'Opéra, « Petrouchka, Mikhail Fokine », [en ligne]. In *Site MémOpéra*, France, [consulté le 06 juin 2018]. Disponible sur : https://www.memopera.fr/FicheOeuv.cfm?OeuCode=PET

FONDATION RUDOLF NOUREEV (auteur inconnu), « *Petrouchka* ballet dansé par Noureev », [en ligne]. In *Site Noureev*, [consulté le 30 mars 2020]. Disponible sur : https://noureev.org/rudolf-noureev-ballets-grands-roles/petrouchka-fokine-stravinski-rudolf-noureev/

3. articles

COCTEAU, Jean, « La Collaboration de *Parade* », *Nord-Sud*, n°4-5, Paris, juin-juillet 1917, pp.29-31

JACOB, Pascal, « Les clowns russes », [en ligne]. In *Site CNAC*, France, [consulté le 1er juin 2018]. Disponible sur : https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns/profils-du-clown/clowns-russes

ROCHEFORT, Clément, « Session studio – Igor Stravinski : *Petrouchka* – premier tableau (extrait) », Théâtre de l'Alliance Française, 30 janvier 2021, [en ligne]. In *Site France Musique*, France, [consulté le 4 février 2021]. Disponible sur : https://www.francemusique.fr/concert/interpretation/igor-stravinsky-petrouchka-premier-tableau-extrait

4. autre spectacle

TCHAÏKOVSKI, Piotr Ilitch (musique), PETIPA, Marius et IVANOV, Lev (chorégraphie), *Casse-noisette*, d'après la version d'Alexandre Dumas d'un conte d'E.T.A. Hoffmann *Casse-noisette et le roi des souris*, créé au Théâtre Mariinsky, Saint-Pétersbourg, 18 décembre 1892

2) SCHLEMMER, Oskar (Bauhaus)

1. spectacle

SCHLEMMER, Oskar, *Le Ballet triadique (Triadisches Ballet)*, conception, costumes et chorégraphie Oskar Schlemmer, musique Paul Hindemith, créé à l'Atelier théâtre du Bauhaus, Weimar, (1916) 30 septembre 1922

2. livres sur l'artiste

Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999, coéd. Musée de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999

FLOCON, Albert, *Scénographies au Bauhaus : Dessau 1927-1930. Hommage à Oskar Schlemmer en plusieurs tableaux*, précédé d'une lettre de Philippe Soupault, éd. Séguier, Paris, 1987, 143p.

SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, coll. « Théâtre années vingt, série Études », trad. all., préface et notes Éric Michaud, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, 157p.

ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, coll. « Recherches », éd. Centre national de la danse, Pantin, 2001, 176p.

3. exposition

LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, Centre Pompidou-Metz, 13 octobre 2016-16 janvier 2017

3) SAINT-LÉON, Arthur

SAINT-LÉON, Arthur (chorégraphie), DELIBES, Léo (musique) et NUITTER, Charles (livret), *Coppélia*, d'après le conte d'Hoffmann *L'Homme de sable*, créé à l'Opéra de Paris, 27 mai 1870

4) GRANDVILLE, Jean-Jacques

GRANDVILLE, Jean-Jacques, *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycoses, apothéoses et autres choses*, texte par Taxile Delord, éd. H. Fournier, Paris, 1844, 298p., PDF, [en ligne]. In *Site Gallica BnF*, France, [consulté le 28 novembre 2018]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537/f23.image

D) GÉNÉRALITÉS

1) DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES

BOUFFARTIGUE, Jean et DELRIEU, Anne-Marie, *Trésors des racines latines*, coll. « Le français retrouvé », éd. Belin, Paris, (1989), 2002, 335p.
CLÉMENT, Élisabeth, DEMONQUE, Chantal, HANSEN-LØVE, Laurence et KAHN, Pierre, *La philosophie de A à Z*, éd. Hatier, Paris, 480p.
GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, coll. « Poche », éd. Hachette, Paris, (1934) 2008, 820p.
GOELZER, Henri, *Dictionnaire de latin*, éd. Bordas Garnier, Paris, 2002, 733p.
CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES : http://www.cnrtl.fr/
LAROUSSE, dictionnaire de la langue française : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/
LE LITTRÉ : https://www.littre.org/

2) ARTS DU SPECTACLE

Ouvrages

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, coll. « Tel », éd. Gallimard, Paris, 1994, 506p.
AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. ita. Martin Rueff, éd. Payot et Rivages, Dijon, 2007, 50p.
ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, coll. « Folio essais », éd. Gallimard, Paris, (1964, 1985) 1990, 251p.
BANU, Georges, *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, éd. Anacharsis, Toulouse, 1986, 126p.
BROOK, Peter, *L'Espace vide*, trad. angl. Christine Estienne et Franck Fayolle, préface Guy Dumur, coll. « Points/Essais », éd. du Seuil, Paris, (1968, 1977) 2003, 181p.
CALVINO, Italo, *Pourquoi lire les classiques ?*, trad. italien Jean-Paul Manganaro et Christophe Mileschi, coll. « Folio », éd. Gallimard, Paris, 2018, 416p.
CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique de théâtre*, éd. Bordas, Paris, (1995) 2012, 1583p.
DANAN, Josef, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, coll. « Apprendre », éd. Actes Sud-Papiers, Arles, 2017, 76p.
DANAN, Josef, *Entre théâtre et performance*, coll. « Apprendre », éd. Actes Sud-Papiers, Arles, (2013) 2016, 86p.
DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, coll. « Le Temps du théâtre », éd. Actes Sud, Arles, 1988, 184p.
LEHMAN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, éd. de L'Arche, Paris, 2002, 307p.
LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, (1909) 1973, 450p.
PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, coll. « U », éd. Armand Colin, Paris, 2016, 448p.
SCHLEMMER, Oskar, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, coll. « Théâtre années vingt, série Études », trad. all., préface et notes Éric Michaud, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, 157p.

STANSLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, coll. « Petite bibliothèque Payot », trad. angl. Élisabeth Janvier, introduction Jean Vilar, éd. Payot, Paris, (1936), 1986, 311p.
SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, trad. all. Sibylle Muller, coll. « Penser le théâtre », éd. Circée, Belval, (1956) 2006, 163p.

Ouvrages collectifs

ALLARD, Geneviève et LEFORT, Pierre, *Le masque*, coll. « Que sais-je ? », éd. Presses Universitaires de France, Paris, (1984) 1998, 127p.
ASLAN, Odette et BABLET, Denis (éd.), *Le Masque*, éd. du C.N.R.S, Paris, 1985, 307p.
ASLAN, Odette (dir.), *Le Corps en Jeu*, coll. « Arts du Spectacle », éd. CNRS, Paris, (1993) 2003, 421p.
RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, éd. Théâtrales, Montreuil, 2006, 169p.

Revues

DEBROUX, Bernard et BANU, Georges (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Élargir les frontières du théâtre », n°124-125, Le Manège/Mons, 1er trimestre 2015, 112p.
DEBROUX, Bernard et BANU, Georges (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Amitié, argent… les nerfs du théâtre », n°126-127, Bruxelles, 4ème trimestre 2015, 111p.
DECLERCQ, Gilles et NAUGRETTE, Catherine (dir.), *Beckett et les autres*, *Études Théâtrales*, Registres hors-série, n°3, éd. Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, automne 2012, 127p.
HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n°1, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2015, 160p.
HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Alter : l'autre de la matière », n°2, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2016, 160p.
HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, 176p.
HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », n°4, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2020, 144p.
PRADIER, Jean-Marie et LEE Huyn-Joo (coord.), *Théâtre/Public*, « Scènes coréennes », n°218, Paris, octobre-décembre 2015, 128p.

Articles

ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et la science », in BERBEZAT, Marc (éd.), *Arbalète*, n°13, été 1948
BALLA, Giacomo, « Machine typographique », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Théâtre futuriste italien*, vol.1, éd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1976, p.97
MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Manifeste de la Danse futuriste » ou « Manifesto della danza futurista », in *L'Italia futurista*, 2e année, n°21, Florence, 8 juillet 1917, pp.1-2 ; in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973, pp.266-270
MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, Paris, 20 février 1909, in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973
MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Le Music-hall », in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973, p.252

MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Manifeste technique de la littérature futuriste » (11 mai 1912), in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973, p.135
MARINETTI, Filippo, Tommaso, « Il teatro di varietà », *Lacerba*, n°19, Florence, 1er octobre 1913, in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973, pp.249-254
MARINETTI, Filippo Tommaso, CORRA, Bruno et SETTIMELLI, Emilio, « Le Théâtre futuriste synthétique », 11-18 février 1915, in LISTA, Giovanni (éd. par), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973, p.258.
SERMON, Julie, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », introduction, [en ligne]. In *Site Atlas Figura*, France, [consulté le 12 septembre 2019]. Disponible sur : https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/construction-du-personnage-et-dramaturgie-du-jeu-en-regime-figural

3) DANSE

Ouvrages

CAHUSAC (de), Louis, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, présentation et annotation Nathalie Lecomte, Laura Naudeix et Jean-Noël Laurenti, coll. « XVIIIe siècle », coéd. Desjonquères et Centre National de la Danse, Paris, (1754) 2004, 312p.
CALAIS-GERMAIN, Blandine, *Anatomie pour le mouvement. Introduction à l'analyse des techniques corporelles*, tome I, éd. DésIris, Gap, (éd. B. Calais-Germain 1984, éd. DésIris 1989 et suivantes 1991, 1999, 2005, 2013) 6e éd. 2016, 302p.
CALAIS-GERMAIN, Blandine, *Anatomie pour le mouvement. Bases d'exercices*, tome II, éd. DésIris, Gap, (éd. DésIris 1990, 2005, 2014) 4e éd. 2017, 302p.
CLIDIÈRE, Sylvie et DE MORANT, Alix, *Extérieur danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, coll. « Carnets de rue. Écritures artistiques, espaces, publics », coéd. L'Entretemps et Hors les Murs, Montpellier, 2009, 191p.
FRÉTARD, Dominique, *Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires*, coll. « Le Cercle chorégraphique contemporain », éd. Cercle d'Art, Paris, 2004, 174p.
FRIMAT, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*, coll. « Intervention Philosophique », éd. Presses Universitaires de France, Mayenne, 2010, 141p.
HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, coll. « Lignes d'art », éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2012, 264p.
LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, coll. « La pensée du mouvement », éd. Contredanse, Bruxelles, (1997, 2000, 2004) 2016, 392p.
NOISETTE, Philippe, *Le corps et sa danse*, éd. de la Martinière, Baume-les-Dames, 2005, 128p.
PRESZOW, Gérard (rédac. chef), *La hip-hop danse : de la rue à la scène*, coll. « Rue des Usines », n°32-33, éd. Fondation Jacques Gueux, Bruxelles, 1996, 153p.

Ouvrages collectifs

BRESSIN, Tiphaine et PATINIER, Jérémy, *Strike a pose. Histoire(s) du voguing : de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris*, éd. des Ailes sur un tracteur, Paris, 2012, 227p.
GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, éd. Larousse, Paris, (1995) 2002, 263p.
GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, éd. Actes Sud, Arles, 2012, 231p.

Revues

FRATAGNOLI, Federica, NORDERA, Marina et VEROLI, Patrizia, *Recherches en danse n°5*, « Ramifications, méthodologies dans les études en danse (France-Italie) », association des Chercheurs en Danse, 2016, [en ligne]. In *Site Danse Revues*, France, [consulté le 15 décembre 2016]. Disponible sur : http://danse.revues.org/1598

En ligne

LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, éd. Larousse, Paris, 1999, 680p., [en ligne]. In *Site Gallica BnF*, France, [consulté le 30 novembre 2013]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f1.item.texteImage
NUMÉRIDANSE, plateforme de la danse : https://www.numeridanse.tv/accueil

4) MARIONNETTE

Ouvrages

BEAUCHAMP, Hélène, *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, « Introduction », coéd. Deuxième Époque et Institut International de la Marionnette, Montpellier, 2018, 473p.
FLEURY, Raphaèle, *Paul Claudel et les spectacles populaires : le paradoxe du pantin*, coll. « Études littéraires des XXe et XXIe siècles, éd. Garnier Classiques, Paris, 2012, 877p.
FLEURY, Raphaèle, *La marionnette traditionnelle*, coll. « Guide des collections/Musée des marionnettes du monde », éd. Gadagne musées – ville de Lyon, Lyon, 2010, 119p.
GERVAIS, André-Charles, *Marionnettes et marionnettistes de France : tableau général de l'activité des manipulateurs de poupées précédé de propos sur la marionnette et d'une grammaire élémentaire de manipulation et suivi d'une bibliographie des marionnettes*, éd. Bordas, Paris, 1947, 183p.
GILLES, Annie, *Images de la marionnette, dans la littérature*, Nancy, éd. Institut International de la Marionnette, Presses Universitaires de Nancy, 1993, 293p.
GILLES, Annie, *Le Jeu de la marionnette, L'objet intermédiaire et son métathéâtre*, éd. Publications Université Nancy 2, Nancy, 1981, 199p.
JURKOWSKI, Henryk et FOULC, Thieri (dir.), *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, éd. l'Entretemps, Montpellier, 2009, 862p.
JURKOWKI, Henryk, *Métamorphoses, la marionnette au XXe siècle*, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2000, 270p.
KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, trad. pol. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, éd. Actes Sud-Papiers, Arles, (1986) 1990, 89p.
KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, éd. L'Âge d'homme, Lausanne, (1977) 2000, 290p.
KANTOR, Tadeusz, *Ma Pauvre Chambre de l'Imagination, Kantor par lui-même*, trad. pol. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015, 105p.
KLEIST (von), Heinrich, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, trad. all. Jacques Outin, éd. Mille et Une Nuits, Paris, (1810) 1998, 26p.
MATTÉOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre, « Mémoire et quotidien sur les cènes contemporaines françaises »*, éd. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, 254p.
PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie : figures de l'humain artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, coll. « Théâtre années vingt », coéd. Institut International de la Marionnette et l'Âge d'Homme, Lausanne, 1992, 371p.
PLASSARD, Didier, *Les mains de lumière, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, (1996) 2004, 370p.
TILLIS, Steve, *Toward an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as a Theatrical Art*, éd. Greenwood Press, New York, 1992, 181p.

Ouvrages collectifs

CONTAMIN, Laurent et MOISI, Sabine (dir.), *[Pro]vocations marionnettiques*, éd. Théâtre Jeune Public de Strasbourg, Strasbourg, 2004, 107p.
DUFRÊNE, Thierry, FLEURY, Raphaèle, HUTHWOHL, Joël et DUCHEMIN-PELLETIER, Florence, *La Marionnette, objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*, éd. L'Entretemps, Lavérune, 2014, 214p.
GUIDICELLI, Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, coll. « La main qui parle », co-éd. L'Entretemps/Institut International de la Marionnette, édition bilingue franco-anglaise, Montpellier, 2013, 510p.
HEGGEN, Claire et MARC, Yves, avec la complicité de PEZIN, Patrick, *Théâtre du Mouvement*, coll. « Théâtre », éd. Deuxième Époque, Montpellier, 2017, p.560
LE BŒUF, Patrick (dir.), *Craig et la Marionnette*, coéd. Actes Sud et Bibliothèque Nationale de France, Arles, 2009, 117p.
LE PORS, Sandrine (textes réunis par), *Les voix marionnettiques*, Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2014, 182p.
SIGAL, Michèle (coord.), *Le Pari de la marionnette au théâtre*, éd. de l'Œil, et Théâtre de la Marionnette à Paris, Paris, 2010, 214p.

Revues

CASTANG, Emmanuelle (rédac. chef), *Manip, le journal de la marionnette*, éd. THEMAA, Paris. Tous les anciens numéros de *Manip* sont téléchargeables en ligne : https://www.themaa-marionnettes.com/ressources/manip-le-journal-de-la-marionnette/
CHEF, Frédéric (rédac. chef), *Marionnettes. Carte blanche à…*, les Amis de L'Ardenne, n°26, St-Lambert-et-Mont-de-jeux, septembre 2009, 128p.
DEMEY, Éric (coord.), *Matières animées : Corps, objets, images*, cahier spécial, *Mouvement*, n°73, coéd. TJP-Centre Dramatique National de Strasbourg et *Mouvement*, Paris-Strasbourg, mars-avril 2014, 14p.
ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Les plasticiens et les marionnettistes », n°2, coéd. Institut International de la Marionnette et L'Âge d'Homme, Charleville-Mézières, septembre 1989, 91p.
ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts,* « Des corps dans l'espace », n°4, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 4e trimestre 1991, 113p.
ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts,* « Musiques en mouvement », n°6, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1993, 111p.
ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Images virtuelles », n°9, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1996, 111p.
ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Interférences », n°11, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1998, 111p.
ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Langages croisés », n°13, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2000, 113p.
ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Les mythes de la marionnette », n°14, coéd. Institut International de la Marionnette et l'Entretemps, Charleville-Mézières, août 2006, 174p.
ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Le point critique », n°17, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, décembre 2010, 192p.
LUPPI, Rachel et VALLET, Olivier (rédac. chef), *Traces THEMAAtiques. Marionnette, Sciences et Techniques – Regard sur les Rencontres Nationales 2013*, éd. THEMAA, Paris, 2014, 94p.

NICULESCU, Margareta (rédac. chef), *E Pur si Muove ! La Marionnette aujourd'hui*, n°3, éd. UNIMA, Charleville-Mézières, avril 2004
PASKA, Roman et BIRMANT, Julie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Le théâtre dédoublé », n°65-66, Bruxelles, novembre 2000, 120p.
PLASSARD, Didier et GUIDICELLI, Carole (dir.), *ArtPress 2*, « La marionnette sur toutes les scènes », n°38, août-septembre-octobre 2015, 114p.
SERMON, Julie (coord.), *Théâtre/Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », n°193, Paris, juin 2009, 119p.

Articles

CRAIG, Edward, Gordon, « L'Acteur et la Surmarionnette », in PLASSARD, Didier, *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, chap. « Le laboratoire des scènes de l'avenir », coll. « La Recherche », éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, (1996) 2004, pp.223-224
FOURNEL, Paul, « Introduction au monde de la marionnette », in JURKOWSKI, Henryk et FOULC, Thieri (dir.), *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, coéd. UNIMA et L'Entretemps, Montpellier, 2009, p.7
GRAZIOLI, Cristina, « « Ars combinatoria » : le grotesque et la marionnette », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Humain Non Humain », n°20, coéd. Institut International de la Marionnette et l'Entretemps, Charleville-Mézières, mai 2014, pp.29-38
PLASSARD, Didier, « Eine schönbe Kunstfigur : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, coll. « Recherches », éd. Centre national de la danse, Pantin, 2001, pp.55-66
PLASSARD, Didier, « D'abord le tapage. Images musicales de la marionnette », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Musiques en mouvement », n°6, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1993, pp.34-39
PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie*, chap.2 « Le carnaval et la machine », coll. « Théâtre années 1920 », coéd. L'Âge d'Homme et Institut International de la Marionnette, Lausanne, 1992, pp.64-103
PLASSARD, Didier, « Marionnettes réalistes, hyperréalistes », in ERULI, Brunella, *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Le point critique », n°17, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, décembre 2010, pp.30-40
PODEHL, Enno, « Ceux qui touchent le ciel : la perception spatiale du manipulateur », in ERULI, Brunella (rédac. chef), *Puck, la marionnette et les autres* arts, « Des corps dans l'espace », n°4, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 4e trimestre 1991, pp.31-38
SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral*, n°48, automne 2010, pp.113-129, [en ligne]. In *Site Erudit*, [consulté le 03 juin 2020]. Disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2010-n48-annuaire016/1007844ar/

En ligne

Chaire ICiMa, chaire d'Innovation Cirque et Marionnette : https://icima.hypotheses.org/notations-et-partitions
Institut International de la Marionnette : http://www.marionnette.com
PAM, Portail des Arts de la Marionnette : https://www.artsdelamarionnette.eu/
PAM, le Lab' : https://lelab.artsdelamarionnette.eu/
THEMAA, Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés : https://www.themaa-marionnettes.com/
WEPA, World Encyclopedia Of Puppetry Arts : https://wepa.unima.org/fr/

5) EXPOSITIONS

ALVAREZ, Gilles et GONÇALVÈZ, José-Manuel (commissariat), *Prosopopées : quand les objets prennent vie*, le Centquatre, Paris, 5 décembre 2015-31 janvier 2016
DECOUFLÉ, Philippe (cie DCA), *Les Opticons*, exposition à la Grande Halle de la Villette, Paris, 7-30 juin 2012
GRENIER, Catherine (commissaire), *Picasso-Giacometti*, exposition peinture et sculpture, Musée Picasso, Paris, 4 septembre 2016-5 février 2017
GRIMAUD, Emmanuel et TAYLOR-DESCOLA, Anne-Christine (commissariat d'exposition), *Persona. Étrangement humain*, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 26 janvier-13 novembre 2016
HERBIN, Renaud, *Estomper la frontière entre la matière et le vivant*, exposition-rencontre entre Renaud Herbin et Mathias Baudry, textes Oriane Maubert, Musée Gadagne – musée des arts de la marionnette, Lyon, 22 octobre 2021-automne 2022
HOLLAN, Alexandre, *De la ligne à la couleur*, exposition, galerie La Forest Divonne, Paris, 3 mars-30 avril 2016
LAVIGNE, Emma et SCHLEMMER, C. Raman (commissariat), *L'homme qui danse*, Centre Pompidou-Metz, 13 octobre 2016-16 janvier 2017
LIMBOS, Agnès (Cie Gare Centrale), *Sans crier Gare !*, exposition dans le cadre de l'invitation d'Agnès Limbos, artiste fil rouge de la 19e édition, Vitrine des Ardennes, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 8 juillet-24 septembre 2017
MACEL, Christine (commissaire générale) et LEWANDOWSKA, Karolina (commissaire associée pour la photographie), *Elles font l'abstraction*, Centre Pompidou, Paris, 19 mai-23 août 2021
MARTIN, Jean-Hubert (commissariat), *Carambolages,* Grand Palais, Paris, 2 mars-4 juillet 2016
ROUARD, Margo et EMMANUEL, Marsha (commissaires), *Femmes d'un jour*, Centre de la Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, 2-28 février 1977

6) RENCONTRES, STAGES

DE MORANT, Alix, journée d'études « Poétiques de l'image sur la scène marionnettique contemporaine », organisée par Didier Plassard et Jennifer Ratet, RIRRA21, ED58, avec l'aide du Théâtre La Vignette dans le cadre du programme de recherche « Les Écritures Scéniques à l'âge du Numérique », université Montpellier3 Paul-Valéry, 20 mars 2015
FERGOMBÉ, Amos, « Les deux corps de la marionnette », colloque *Corps vivant / corps marionnettiques*, organisé par Françoise Heulot-Petit et Stanka Pavlova, université d'Artois, Arras, 18-19 mars 2010
LAUBU, Michel (Turak Théâtre), *Accent Marionnette* « *L'En-cyclo-pédie* à travers la Turakie : rencontre avec Michel Laubu », mené par Morgan Dussart, Le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette, Paris, 25 novembre 2017
LOUREIRO, Angela, « Atelier intensif – Savoirs somatiques – le système de l'Effort de R. Laban », Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Paris, 15-20 avril 2018
NADJ, Josef, et PLASSAD, Didier, *Conférence Josef Nadj, le temps des témoins*, dans le cadre des *30 ans de l'Institut International de la Marionnette (1981-2011)*, couleurs, 1h50, Centre de Documentation de l'Institut International de la Marionnette, Festival Mondial des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, 21 septembre 2011

PANASSIÉ, Romain, cours « Analyse du Mouvement. Lecture du geste dansé », Université de Paris 8 St-Denis/Vincennes, 12 octobre 2017
ROUSSEAU, Pascal et LACOSTE, Joris, *Penser le présent. Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, conférence modérée par Alain Berland, amphithéâtre d'honneur, Beaux-arts, Paris, 14 janvier 2021, [en ligne]. In *Site Beaux arts Paris*, France,[consulté le 23 janvier 2021]. Disponible sur : https://www.beauxartsparis.fr/fr/evenement/pascal-rousseau-art-et-hypnotisme-de-mesmer-nos-jours

7) ARTS PLASTIQUES

Ouvrages

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, coll. « Champs arts », éd. Flammarion, Paris, (1992) 2019, 464p.
ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, coll. « Folio essais », éd. Gallimard, Paris, 2004, 368p.
BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. all. Maurice de Gandillac (1959), trad. revue Rainer Rochiltz (2000), éd. Allia, Paris, (1935) 2003, 78p.
DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, coll. « Folio essais », éd. Gallimard, Paris, (1992, 1994) 2005, 526p.
DINET, Florence, *Corps en mouvement. La danse au musée*, coéd. Courtes et longues et Musée du Louvre, Paris, 2016, 54p.
DUFRÊNE, Thierry, *La poupée sublimée, quand Niki de Saint-Phalle et les artistes contemporains font des poupées*, éd. Skira, Paris, 2014, 99p.
HOLMSTRÖM, Kirsten, *Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants. Studies on some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, Almqvist & Wiksell (Acta Universitatis Stockholmiensis, Studies in Theatrical History 1, Stockholm, 1967, 278p.
KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, éd. et trad. all. Pierre-Henri Gonthier, coll. « Folio/Essais », éd. Denoël, Paris, (1956, pour la trad. fr. 1964, 1985, 1998) 2015, 158p.
LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, *La sculpture dans l'espace. Rodin, Brancusi, Giacometti, Louise Bourgeois, Didier Vermeiren*, éd. musée Rodin, Paris, 2005, 107p.
LENOIR, Béatrice (textes choisis et présentés par), *L'œuvre d'art*, coll. « Corpus », éd. GF Flammarion, Paris, (1999) 2012, 248p.
MADELINE, Laurence, *Chefs-d'œuvre de l'impressionnisme*, éd. Scorpio, Paris, 1990, 96p.
PIERRE, Arnauld et ROUSSEAU, Pascal, *L'Abstraction*, section « L'Abstraction, avant », chap. « L'avant-scène de l'abstraction. Le théâtre idéaliste », coll. « Les grands mouvements », éd. Citadelles et Mazenod, Paris, 2021
POPPER, Frank, *L'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, préface Étienne Souriau, 2e édition revue et augmentée, éd. Gauthier-Villards, Paris, (1967) 1970, 304p.
VALÉRY, Paul, *Degas Danse Dessin*, coll. « Folio essais », éd. Gallimard, Paris, (1938, 1965 avec illustrations, 1998) 2013, 267p.
VOUILLOUX, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, coll. « Champs. Arts », éd. Flammarion, Paris, (2002), 2015, 870p.

Ouvrages collectifs

BERNADAC, Marie-Laure et STORSVE, Jonas (dir.), *Louise Bourgeois*, catalogue d'exposition co-organisée par le Centre Pompidou (Paris) et la Tate modern (Londres), éd. Centre Pompidou, Paris, 2008, 319p.

Catalogue d'exposition

BERNADAC, Marie-Laure et STORSVE, Jonas (dir.), *Louise Bourgeois*, catalogue d'exposition co-organisée par le Centre Pompidou (Paris) et la Tate modern (Londres), éd. Centre Pompidou, Paris, 2008, 319p.
GALLO, Luigi et ROMANO, Carmine (dir.), *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne*, catalogue d'exposition, préfaces Laurent Le Bon, Jean-François Chougnet et Xavier Rey, introduction Sylvain Bellenger, coll. « Voyages imaginaires », coéd. MuCEm et Actes Sud, Marseille, 2018, 136p.
FAIRBROTHER, Trevor (dir.), *Robert Wilson's vision : an exhibition of works by Robert Wilson with a sound environment by Hans Peter Kuhn*, catalogue d'exposition, éd. Museum of fine arts, Boston et New York, 1991, 144p.
Oskar Schlemmer : musée Cantini, 7 mai-1er août 1999, coéd. Musée de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999

Revues

MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Arts de la scène et arts plastiques », n°138, Bruxelles, octobre 2019, 79p.

Articles

BELLMER, Hans, « *La Poupée*. Variations sur le montage d'une mineure articulée », SKIRA, Albert et TÉRIADE (dir.), *Minotaure*, n°6, 1935, pp.30-31
SCHENCK, Cécile, « Quand la danse s'adresse aux arts visuels : points de mire et lignes de fuite », in MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Arts de la scène et arts plastiques », n°138, Bruxelles, octobre 2019, pp.20-25

8) ILLUSION, FANTÔME, SIMULACRE

Ouvrages

AUGÉ, Marc, *Le dieu objet*, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », éd. Flammarion, Paris, 1988, 148p.
BARTHES, Roland, *Mythologies*, coll. « Points, Essais », éd. du Seuil, Paris, (1957) 1970, 247p.
BORIE-BANU, Monique, *Le fantôme, ou le théâtre qui doute*, coll. « Le Temps du Théâtre », éd. Actes Sud / Académie expérimentale des théâtres, Arles, 1997, 298p.
BORIE, Monique, *Corps de pierre, corps de chair. Sculpture et théâtre*, chap. « Le corps au centre : la pierre et la chair », coll. « À la croisée des arts », éd. Deuxième Époque, Montpellier, 2017, 109p.
CAMPBELL, Joseph, *Le héros aux mille et uns visages*, trad. angl. Henri Crès, éd. Escalquens, Paris, (1949) 2010, 410p.
DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, coll. « Paradoxe », éd. de Minuit, Paris, 2002, 592p.
DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, coll. « Critique », éd. de Minuit, Paris, 2014, 209p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Être crane. Lieu, contact, pensée, sculpture*, éd. de Minuit, Paris, (2000) 2012, 91p.
FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté. Et autres essais*, trad. all. Bertrand Féron, coll. « Folio Essais », éd. Gallimard, Paris, (1919, 1985, 1988) 2015, 342p.
OFFRAY DE LA METTRIE, Julien, *L'Homme-Machine*, coll. « Folio essais », précédé de « Lire La Mettrie » par Paul-Laurent Assoun, éd. Denoël, Paris, (1748, 1981, 1999, 2010), 283p.
PESAPANE, Lucia, *Le petit dictionnaire Niki de Saint Phalle en 49 symboles*, éd. Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 2014, 121p.
TAYLOR-COLERIDGE, Samuel, *Biographia Literaria or Biographical sketches of my literary life and opinions. The Collected Works*, t.II, vol.2, éd. Princeton University Press, Princeton, (1817) 1983
PÉJU, Pierre, *Enfance obscure*, coll. « Haute enfance », éd. NRF Gallimard, Paris, 2011, 372p.
VERNANT, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, coll. « Folio Histoire », éd. NRF Gallimard, Paris, (1989) 1992, 232p.

Revues

MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, coéd. Alternatives Théâtrales, Centre National des Arts du Cirque, Institut International de la Marionnette et THEMAA, Bruxelles, 2018, 128p.
PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Humain Non Humain », n°20, coéd. Institut International de la Marionnette et l'Entretemps, Charleville-Mézières, mai 2014, 198p.

Articles

BERT, Jean-François, « Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warbug* », *Questions de communication*, 2, (2002) 23 juillet 2013, [en ligne]. In *Site Journals Open edition*, [consulté le 15 octobre 2019]. Disponible sur : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7290
BRUNEAU, Julien « Fabriquer le sens qui nous requiert », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Ré-animation », n°3, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2018, pp.122-139
CLAM, Jean, « L'infra. Les yeux fermés », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n°1, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2015, pp.88-101
CLAM, Jean et GODFROY, Alice, « Émergence de la figure. Entretien avec Jean Clam », 2018, [en ligne]. In *Site Pour un Atlas des Figures*, France, [consulté le 03 septembre 2020]. Disponible sur : https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/emergence-de-la-figure
DAMIAN, Jérémy, « Cosmodélie – scènes de l'attention », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Théâtres de l'attention », n°4, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2020, pp.6-26.
GRAZIOLI, Cristina, « Souffles de lumière : animer les choses », in LAHMANI, Sylvie (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, coéd. Alternatives Théâtrales, Centre National des Arts du Cirque, Institut International de la Marionnette et THEMAA, Bruxelles, 2018, pp.86-89
PLASSARD, Didier « Les scènes de l'intranquilité », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina (dir.), *Puck, La marionnette et les autres arts*, « Humain Non Humain », n°20, coéd. Institut International de la Marionnette et l'Entretemps, Charleville-Mézières, mai 2014, pp.11-16

9) DISCOURS SUR LE CORPS

Ouvrages

ANDRIEU, Bernard, *Le corps en liberté*, coéd. Labor/Espace de libertés, Bruxelles, 2004, 95p.

BERNARD, Michel, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, coll. « La Recherche en danse », éd. Chiron, Paris, 1986, 417p.

BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, coll. « Recherches », éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2001, 271p.

BERTHOZ, Alain, *Le sens du mouvement*, éd. Odile Jacob, Paris, 1997, 345p.

HERBILLON-MOUBAYED, Thilda, *La danse, conscience du vivant*, coll. « Nouvelles Études Anthropologiques », éd. L'Harmattan, Paris, 2005, 269p.

HUESCA, Roland, *La danse des orifices : étude sur la nudité*, coll. « La vie des œuvres », éd. Jean-Michel Place, Paris, 2015, 220p.

HUESCA, Roland, *Triomphes et scandales. La Belle Époque des Ballets russes*, coll. « Savoirs. Cultures », éd. Hermann, Paris, 2001, 185p.

JARRASSE, Bénédicte, *Les Deux corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, coll. « Histoires », éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2017, 988p.

LABAN (von), Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, trad. angl. Jacqueline Challet-Haas et Marion Hansen, coll. « L'art de la danse », éd. Actes Sud, Arles, (1950) 1994, 275p.

PERRIN, Julie, *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse*, éd. Les Presses du réel, Dijon, 2012, 323p.

ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, coll. « Recherches », éd. Centre National de la Danse, Pantin, 2019, 317p.

SAMI-ALI, Mahmoud, *Corps réel, Corps imaginaire*, coll. « Psychismes », éd. Dunod, Paris, (3e éd.) 1998, 142p.

SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, coll. « Points », éd. du Seuil, Paris, (1995) 2005, 418p.

TODD, Mabel Elsworth, *Le corps pensant*, trad. angl. Élise Argaud et Denise Luccioni, éd. Contredanse, Bruxelles, 2012, 379p.

VÈNE, Magali, *Écorchés. L'exploration du corps. XIVe-XVIIIe siècle*, coéd. Albin Michel et Bibliothèque nationale de France, Paris, 2001, 95p.

Ouvrages collectifs

ANDRÉ, Emmanuelle, PALAZZOLO, Claudia et SIETY, Emmanuel (dir.), *Des mains modernes : cinéma, danse, photographie, théâtre*, coll. « Arts et sciences de l'art », éd. L'Harmattan, Paris, 2008, 312p.

ARGUEL, Mireille (dir.), *Danse : le corps enjeu*, coll. « Pratiques corporelles », éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1992, 302p.

CASALE, Camille, LIGORE, Bruno, MAURMAYR, Bianca et SINI, Alexandra (dir.), *Corps hors-codes, Pratiques de thèse en danse – outils à l'œuvre*, service Recherches et Répertoires chorégraphiques, Centre National de la Danse, Pantin, janvier 2017, 82p., [en ligne]. In *Site DocDanse*, France, [consulté le 31 janvier 2017]. Disponible sur : https://docdanse.hypotheses.org/files/2018/05/atelier_2016_septembre.pdf.

COURTET, Catherine, BESSON, Mireille, LAVOCAT, Françoise et VIALA, Alain (dir.), *Corps en scènes*, éd. CNRS, Clamecy, 2015, 284p.

MOREAU, Géraldine (coord.), *La transmission d'une discipline technique et artistique dans les arts du mime et du geste. Recueil de textes rédigés suite au cycle de séminaires organisé entre janvier et mai 2019 à la Maison des Sciences de l'Homme – Paris Nord*, éd. Chantier Pédagogique du Collectif des Arts du Mime et du Geste, Paris, novembre-décembre 2019, 26p.

POSTEL, Julie et GARRÉ NICOARĂ, Marie (dir.), *Corps béants, corps morcelés. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, coll. « Arts rites théâtralité », éd. EME, Louvain-la-Neuve, 2018, 275p.

Articles

AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, chap. « Le corps glorieux », éd. Payot et Rivages, Paris, 2009, pp.147-148

BUIRGE, Susan, « Allers retours », in *Cahiers du Renard*, « L'Art d'hériter », n°14, juin 1993, pp.73-78

KUYPERS, Patricia et GODARD, Hubert, « Des trous noirs », entretien, *Nouvelles de danse*, n°53, éd. Contredanse, Bruxelles, 2006, p.56-75

GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », « Postface », GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, éd. Larousse, Paris, (1995) 2002, pp.235-241

GODARD, Hubert, « Le déséquilibre fondateur : le corps du danseur, épreuve du réel », entretien avec Laurence Louppe, in *Art press « 20 ans, l'histoire continue »*, hors-série n°13, 1992, p.141

GUISGAND, Philippe, « À propos de corporéité », Centre d'Études des Arts Contemporains, Lille3, 31 octobre 2011, [en ligne]. In *Site Université de Lille3*, France, [consulté le 26 septembre 2017]. Disponible sur : http://perso.univ-lille3.fr/~pguisgand/downloads/PG_Corporeite.pdf

GUISGAND, Philippe, « À propos de la notion d'état de corps », in FÉAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body remix*, coll. « Le Spectaculaire », éd. Presses Universitaires de Rennes et Presses de l'Université du Québec, Rennes, 2012, pp.223-239

JARRASSE, Bénédicte, *Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, chap. « Miroirs déformants et aberrations : la danse à l'épreuve de la caricature », *op. cit.*, pp.615-679

LEBAS, Frédéric, « Essai sur le son : dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique », *Sociétés, revue des Sciences humaines et sociales*, n°90, 2005, pp.99-108, [en ligne]. In *Site Cairn*, France, [consulté le 13 août 2020]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-societes-2005-4-page-99.htm

MARTIN, Andrée, « Utopie et autres lieux du corps », in FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body remix*, coéd. Presses universitaires de Rennes et Presses de l'Université du Québec, Québec, 2012

RIBAULT, Patricia, « Le geste comme terrain de jeu et laboratoire de recherche », [en ligne]. In *Site Atlas Figura*, France, [consulté le 07 mai 2019]. Disponible sur : https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-geste-comme-terrain-de-jeu-et-laboratoire-de-recherche

ROLNIK, Suely, entretien avec GODARD, Hubert, « Le regard aveugle », in ROLNIK, Suely, SCOVINO, Felipe et PEDROSA, Mário (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement : nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, catalogue d'exposition, coéd. Musées des Beaux-arts de Nantes et les Presses du réel, Nantes, 2005, pp.73-78.

ROQUET, Christine, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n°« Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique, XXe-XXIe siècle », décembre 2016, [en ligne]. In *Site Revues MSH Paris Nord*, France, [consulté le 06 mars 2019]. Disponible sur : https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=783

Entretien

HUESCA, Roland, « Dossier : Nudités plurielles », entretien mené par Alexia Psarolis, *Nouvelles de danse*, n°64, Bruxelles, automne 2015, [en ligne]. In *Site Revues littéraires et artistiques en langue française et endogènes*, Belgique, [consulté le 14 septembre 2019].

Disponible sur : http://revues.be/nouvelles-de-danse/118-automne-2015/249-dossier-nudites-plurielles-entretien-avec-roland-huesca
HUESCA, Roland, « La nudité (3/5) : Danser nu, jouer nu. Usage de la nudité dans le spectacle vivant », entretien avec Marie Richeux, *Pas la peine de crier*, France Culture, 10 juillet 2013, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 14 septembre 2019]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/la-nudite-35-danser-nu-jouer-nu-usage-de-la-nudite-dans-le-spectacle

10) MARIONNETTE ET CORPS

Ouvrages

GAUDIN, Claude, *La Marionnette et son Théâtre, le « théâtre » de Kleist et sa postérité*, éd. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007, 182p.

Ouvrages collectifs

BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, coll. « Études littéraires. Corps et voix », éd. Artois Presses Université, Arras, 2016, 176p.
BEAUCHAMP, Hélène, GARCIN-MARROU, Flore, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Les scènes philosophiques de la marionnette*, coll. « La main qui parle », coéd. L'Entretemps et Institut International de la Marionnette, Montpellier, 2016, 318p.

Revues

LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives Théâtrales*, « Objet-danse », n°80, coéd. Institut International de la Marionnette et Alternatives Théâtrales, Charleville-Mézières, 2003, 88p.
LEŠKOVÁ DOLENSKÁ, Adèla (rédac. chef), « Prostor. Hmota. Animace. », *Loutkář*, n°1, Prague, 2018, 104p. [Ce numéro m'a été rendu accessible grâce à l'aide de la docteure Cheryl Stephenson de l'Université de Chicago, ayant effectué une traduction partielle du tchèque à l'anglais, via le réseau solidaire des doctorants et jeunes docteurs de la marionnette *PhD in Puppetry*. Certains articles sont également disponibles dans d'autres revues françaises et italiennes]

Articles

BOIVIN, Dominique, « Une relation avec l'enseignement de Nikolais », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », n°80, coéd. Institut International de la Marionnette et Alternatives Théâtrales, Charleville-Mézières, 2003, pp.22-23
GODFROY, Alice, « Les dessous du corps-objet. Une pratique du tact », HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Infra : l'en-deçà du visible », n°1, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2015, pp.72-85
HEGGEN, Claire, « Sujet – objet : entretiens et pourparlers », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives Théâtrales*, « Objet-danse », n°80, coéd. Institut International de la Marionnette et Alternatives Théâtrales, Charleville-Mézières, 2003, pp.32-36

PALAZOLLO, Claudia, « Danser (avec) la Mort. Marionnettes macabres sur la scène chorégraphique », in BEAUCHAMP, Hélène, NOGUÈS, Joëlle et VAN HAESEBROECK, Élise (études réunies par), *Marionnette, corps-frontière*, « Études littéraires. Corps et voix », éd. Artois Presses Université, Arras, 2016, pp.45-55
POUILLAUDE, Frédéric, « *Tempus*, *distensio corporis*. La temporalité dans le corps dansant », in ACCAOUI, Christian, BOISSIÈRE, Anne, SCHNEIDER, Corinne, et al., *Musique et temps*, coll. « Musique », éd. Cité de la musique, Vincennes, 2008, p.125

11) ESTHÉTIQUE

Ouvrages

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. all. Claude Maillard, préface Jean Starobinski, coll. « Bibliothèque des idées », éd. NRF Gallimard, 1978, 307p.
LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, *un problème esthétique*, coll. « Esthétique », éd. Klincksieck, Paris, 1973, 466p.

Ouvrages collectifs

FERGOMBÉ, Amos (dir.), *Corps, prothèses et hybridation*, coll. « Arts, rites et théâtralité », éd. EME, Louvain-la-Neuve, 2014, 202p.
RYKNER, Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, transparence et opacité du hors-texte*, coll. « Le Spectaculaire », éd. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009, 245p.
WIND, Priscilla (dir.), *Anatomie du corps violenté sur la scène*, coll. « Annales littéraires », éd. Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2014, 208p.

Revues

MERABET, Emma, NOËL, Anne-Sophie et SERMON, Julie (dir.), *Matières*, revue *Agôn*, édité le 15 décembre 2019, [en ligne]. In *Site Journal Open Edition Agôn*, France, [consulté le 16 décembre 2019]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/agon/5801

Articles

AGAMBEN, Giorgio, *La Communauté qui vient*, chap. « Collants Dim », coll. « La Librairie du XXe siècle », éd. du Seuil, Paris, 1990, pp.50-54
BELKAÏD-NERI, Leyla, « Le showroom de mode comme espace de médiation de la subjectivation matérielle », *Terrains/Théories*, n°8, 12 novembre 2018, [en ligne]. In *Site Journal Open Edition*, [consulté le 4 novembre 2019]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/teth/1306
AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, chap. « Le corps glorieux », éd. Payot et Rivages, Paris, 2009, pp.147-148
BOISCLAIR, Isabelle, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », in MARCHEIX, Daniel et WATTEYNE, Nathalie (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, Limoges, 2007, pp.11-123
DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, « La parole soufflée », éd. du Seuil, Paris, 1967, pp.264-268
DIDI-HUBERMAN, Georges « L'invité », *Télérama* n°3283, 12 décembre 2012, p.4
DIDI-HUBERMAN, Georges, « Connaissance par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *Études photographiques*, 7 mars 2000, [en

ligne]. In *Site Journals Open Edition*, [consulté le 16 octobre 2020]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/204
DE MORANT, Alix, « Matières de danse », in HERBIN, Renaud (dir.), *Corps-Objet-Image*, « Alter : l'autre de la matière », n°2, éd. TJP – Centre Dramatique National – Strasbourg, 2016, [en ligne]. In *Site Corps-Objet-Image*, France, [consulté le 08 avril 2017]. Disponible sur : http://www.corps-objet-image.com/matieresdedanse
GROSSMAN, Evelyne, *Artaud, « l'aliéné authentique »*, éd. Farrago-Léo Scheer, Tours, 2003, p.2, [en ligne]. In *Site Archives ouvertes*, [consulté le 1er août 2019]. Disponible sur : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01422058/document

12) ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE

Ouvrages

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, coll. « La philosophie en effet », éd. Galilée, Paris, 1993, 278p.
JOUSSE, Marcel, *L'anthropologie du geste*, coll. « Voies ouvertes », éd. Gallimard, Paris, 1974, 410p.
LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Gallimard, Paris, 2014
MÈMETEAU, Richard, *Pop culture : réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, éd. La Découverte, Paris, (2014) 2019, 312p.
MILLER, Daniel, *Material Culture and Mass Consumption*, coll. « Social archeology », éd. Cambridge, Mass : B. Blackwell, Oxford, 1987, 240p.

Ouvrages collectifs

GOUMEZIANE, Smaïl (dir.), *Au Sud de l'Est, les cultures des Balkans*, éd. Non Lieu, Paris, 2006, 157p.
GRAU, Andrée et WIERRE-GORE Giorgiana (dir.), *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, coll. « Recherches », Centre national de la danse, Pantin, 2005, 318p.
KALIKA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française du XIXe siècle*, éd. Nouveau Monde, Paris, 2011, 1 762p.

Articles

BATAILLE, Georges, « La notion de dépense », revue *La Critique sociale*, n°7, janvier 1933, [en ligne]. In *Site Palimpsestes*, France, [consulté le 14 août 2020]. Disponible sur : http://palimpsestes.fr/textes_philo/bataille/La-Part-Maudite.pdf
MARX, Karl, *Manuscrits de 1844 (économie, politique et philosophie)*, Premier manuscrit « Le travail aliéné », p.30, [en ligne]. In *Site Initiative communiste*, France, [consulté le 24 juillet 2019.]. Disponible sur : https://www.initiative-communiste.fr/wp-content/uploads/2016/02/Karl-Marx-Manuscrits-de-1844.pdf

13) GENRES

Ouvrages

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. angl. Cynthia Kraus, préface Éric Fassin, coll. « La Découverte-poche. Sciences humaines et sociales », éd. La Découverte, Paris, 2006, 283p.
MARQUIÉ, Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, coll. « Culture danse. Les enjeux », éd. de l'Attribut, Toulouse, 2016, 244p.

Revues

MARTIN-LAHMANI, Sylvie (coord. numéro), *Alternatives théâtrales*, « Scènes de femmes. Écrire et créer au *féminin* », n°129, éd. Alternatives Théâtrales, Bruxelles, juillet 2016, 80p.

Articles

BOURDIEU, Pierre, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, « Masculin/Féminin-2 », septembre 1990, pp.2-31
FREDRICKSON, Barbara L., et ROBERTS, Tomi-Ann, « Objectification theory. Towards Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks », *Psychology of Women Quarterly*, n°21, éd. Human Sciences Press, New-York, 1997, pp.173-206, [en ligne]. In *Site Research Gate*, États-Unis, [consulté le 6 novembre 2019]. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/258181826_Objectification_Theory_Toward_Understanding_Women's_Lived_Experiences_and_Mental_Health_Risks
FRIMAT, François « Danse avec le genre », *Cités*, n°44, éd. Presses Universitaires de France, avril 2010, pp.77-89

14) PHILOSOPHIE, PSYCHANALYSE, SOCIOLOGIE

Ouvrages

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, coll. « Les Massicotés », éd. Corti, Mayenne, (1948) 2010, 376p.
BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. russe Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, coll. « Pierres vives », éd. du Seuil, Paris, 1970, 350p.
BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, coll. « Reprise », éd. de Minuit, Paris, (1957) 2011, 286p.
BERGSON, Henri, *Œuvres complètes*, annotation André Robinet, introduction Henri Gouhier, éd. PUF, Paris, (4e édition) 1984, 1 628p.
BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des Contes de Fées*, trad. américain Théo Carlier, coll. « Pocket », éd. Robert Laffont, Paris, 477p.
BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, coll. « Le sens commun », éd. de Minuit, Paris, (1979) 2018, 670p.
BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. angl., présentation et notes Blandine Saint-Girons, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », éd. Vrin, Paris, (1757), 2009, 297p.

CERTEAU (de), Michel, *L'invention du quotidien*, coll. « Folio Essais », éd. Gallimard, Paris, 1990, 349p.
EHRENZWEIG, Anton, *L'Ordre cache de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. angl. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface Jean-François Lyotard, coll. « Connaissance de l'inconscience », éd. Gallimard, Paris, 1974, 366p.
KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise*, trad. danois, introduction, dossier et notes Nelly Viallaneix, éd. GF Flammarion, Paris, (1843) 1990, 270p.
KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. allemand Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, éd. EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), Paris, (1979) 1990, 334p.
KRÁL, Petr, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, coll. « Ramsay Poches Cinéma », éd. Ramsay, (1984, 1991) 2007, 367p.
LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, coll. « L'Espace intérieur », éd. Fayard, Paris, 1982, 141p.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, éd. Gallimard, Paris, 1964, 362p.
PASCAL, Blaise, *Pensées*, annotations, présentation Philippe Sellier, coll. « Garnier Classiques », éd. Bordas, Paris, (1670) 1991, 657p.
PÉPIN, Charles, *La rencontre. Une philosophie*, éd. Allary, Paris, 2021, 272p.
SOURIAU, Paul, *La rêverie esthétique. Essai sur la psychologie du poète*, éd. Alcan, Paris, 1906, 169p., document numérisé, [en ligne]. In *Site Gallica BnF*, France, [consulté le 10 juillet 2018]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55802411/f11.image

Ouvrages collectifs

BENASAYAG, Miguel et GOUYON, Pierre-Henri, *Fabriquer le vivant ? Ce que nous apprennent les sciences de la vie pour penser les défis de notre époque*, coll. « Cahiers libres », éd. La Découverte, Paris, 2012, 167p.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, coll. « Critique », éd. de Minuit, Paris, 1980, 645p.

Articles

FISCHBACH, Franck, « Transformations du concept d'aliénation. Hegel, Feuerbach, Marx », *Revue germanique internationale*, n°8, 2008, pp.93-112, [en ligne]. In *Site Journals open edition*, [consulté le 15 août 2019]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/rgi/377#ftn7
MARION, Jean-Luc, « Une pensée sans exemple », *Philosophie magazine*, « Emmanuel Levinas », hors-série n°40, janvier 2019, pp.116-120

15) PAROLES D'ARTISTES

Ouvrages

AMAGATSU, Ushio, *Dialogue avec la gravité*, coll. « Le souffle de l'esprit », éd. Actes Sud, Arles, 2000, 43p.
AMAGATSU, Ushio,, *Des rivages d'enfance au butō de Sankai Juku*, propos recueillis par Kyoto Iwaki, trad. jap. Anne Regaud-Wildenstein, éd. Actes Sud, Arles, 2013, 151p.
BELLMER, Hans, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, éd. Allia, Paris, (1957) 2016, 78p.

BOIGNE (de, comtesse), Éléonore-Adèle, *Mémoires*, t.I, éd. Mercure de France, Paris, (1907-1908) 1986, 546p.
DUBOC, Odile, *Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphie*, établi sous la dir. de Françoise Michel et Julie Perrin, accompagné d'un DVD (3h), éd. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012, 251p.
DUNCAN, Isadora, *Ma Vie*, coll. « Folio », trad. angl. Jean Allary, éd. Gallimard, Paris, (1927) 1998, 446p.
FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, coll. « Le Temps retrouvé », trad. angl. Bojidar Karageorgevitch, présentation et annotation Sandrine Fillipetti, éd. Mercure de France, Paris, (1908) 2016, 278p.
GAROUSTE, Gérard, avec PERRIGNON, Judith, *L'intranquille. Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, éd. L'Iconoclaste, Paris, 2009, 160p.
GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, éd. Actes Sud, Arles, 2013, 301p.
GIACOMETTI, Alberto, *Écrits*, coll. « Savoir sur l'art », éd. Hermann, Paris, (1990) 2007, 607p.
NIJINSKI, Vaslav, *Cahiers. Le Sentiment*, version non expurgée trad. russe Christian Dumais-Lvowski et Galina Pogojeva, coll. « L'art de la danse », éd. Actes Sud, Arles, 1995, 300p.
NIKOLAIS, Alwin, *Le geste unique*, trad. américaine, dirigé et annoté par Mark Lawton avec la collaboration de Julien Bambaggi, coll. « Linéaris », éd. Deuxième Époque, Montpellier, 2018, 240p.
NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Aimé Delaroche, imprimeur-libraire du Gouvernement et de la Ville, aux halles de la Grenette, Lyon, 1760, 484p., [en ligne]. In *Site Gallica*, France, [consulté le 31 octobre 2015]. Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h/f1.image#
PIOLLET, Wilfride, *Rendez-vous avec tes barres flexibles*, éd. Sens&Tonka, Nantes, 2005, 200p.
RECOING, Alain, *Les Mémoires improvisées d'un montreur de marionnettes*, coéd. L'Entretemps et l'Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2011, 288p.
RODIN, Auguste, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, coll. « Les Cahiers Rouges », éd. Grasset, Paris, (1911, 2005) 2012, 169p.
SAINT-POINT (de), Valentine, *Manifeste de la femme futuriste*, textes réunis, notes et postface Jean-Paul Porel, éd. Mille et unes nuits, Paris, 2005, 77p.
SEGURA, Philippe, *La marionnette-matériau*, éd. L'Harmattan. Paris, 2005, 127p.
VIENNE, Gisèle, *40 Portraits. <2003-2008>*, textes Dennis Cooper et Pierre Dourthe, éd. P.O.L., Paris, 2012, 103p. (ouvrage non paginé)

Ouvrages collectifs

FORTI, Simone (ouvrage collectif), *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, éd. Contredanse, Bruxelles, 2010, 317p.
BIDEAU-REY, Étienne et VIENNE, Gisèle, *Corps/Objet, sur le rapport du corps au corps artificiel*, éd. Centre chorégraphique national de Grenoble, Grenoble, 2001, 21p.

Articles

BRETONNE (de la), Raitif (de son vrai nom Jean Lorrain), in *Le Journal*, 30 juillet 1897 ; cité in ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry*, éd. La Table Ronde, Paris, 1974, p.249
CRAIG, Edward Gordon, « The Actor and the Übermarionette », in *The Mask. A monthly journal of the art of the theatre*, n°2, avril 1908, pp.3-8, [en ligne]. In *Site Bluemountain*, [consulté le 10 avril 2020]. Disponible sur : https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaau190804-01&e=------- en-20--1--txt-txtIN------- . Extrait principal traduit in PLASSARD, Didier, *Les mains de*

lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette, coll. « La Recherche », éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, (1996) 2004, pp.220-230
DECOUFLÉ, Philippe, « Le mouvement impossible », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts,* « Des corps dans l'espace », éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 4e trimestre 1991, pp.61-63
JARRY, Alfred, chap. « Gestes. Juno Salmo au nouveau cirque », *La Revue Blanche*, 15 janvier 1902, pp.144-145, [en ligne]. In *Site Gallica*, [consulté le 13 mars 2020]. Disponible sur : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15548r/f147.image. JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, coll. « la Pléiade », t.2, éd. Gallimard, Paris, 1987, pp.334-337
JARRY, Alfred, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », in *Mercure de France*, tome XIX, n°81, septembre 1896, *Œuvres complètes*, vol. 1, pp.405-410
JARRY, Alfred, « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », reproduit in HEROLD, André-Ferdinand, « Les Théâtre », in *Mercure de France*, tome XXI, n°85, Paris, janvier 1896, p.218
KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, chap. « Le théâtre zéro », textes réunis et présentés par Denis Bablet, éd. L'Âge d'homme, Lausanne, (1977) 2000, pp.83-84
KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, chap. « Essai : Le Théâtre de la mort », textes réunis et présentés par Denis Bablet, éd. L'Âge d'homme, Lausanne, (1977) 2000, pp.215-233.
KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la Mort*, « La condition d'acteur, », éd. l'Âge d'homme, Lausanne, 1977, pp. 163-64
KANTOR, Tadeusz, « The Room. Maybe a new Phase », *The Dramatic Review*, t. III, automne 1986, p.171
LAZARO, François, « Une étrange amnésie », in ERULI, Brunella (dir.), *Puck, la marionnette et les autres arts*, « Des corps dans l'espace », n°4, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 4e trimestre 1991, p.90
MARC, Yves, « De la musicalité du mouvement », in MOREAU, Géraldine (coord.), *La transmission d'une discipline technique et artistique dans les arts du mime et du geste*, Recueil de textes rédigés suite au cycle de séminaires organisé entre janvier et mai 2019 à la Maison des Sciences de l'Homme – Paris Nord, éd. par le Chantier Pédagogique du Collectif des Arts du Mime et du Geste, Paris, novembre-décembre 2019, pp.4-5
MARIN, Maguy, « Partage de danses », entretien au Théâtre du Capitole, Toulouse, 2018, [en ligne]. In *Site Théâtre du Capitole*, France, [consulté le 25 août 2021]. Disponible sur : https://www.theatreducapitole.fr/-/entretien-avec-maguy-marin
VIENNE, Gisèle, « Les vertus de la contradiction », BOUQUET, Stéphane (dir.), *Danse et Cinéma*, coéd. CND et Capricci, Paris, 2012, pp.139-149

16) DISCOURS SUR DES ARTISTES

Ouvrages

BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, éd. L'Arche, Paris, 1962, 256p.
BEAUCHAMP, Hélène, *Alain Recoing, La marionnette ou « je est un autre »*, coll. « Encyclopédie fragmentée de la marionnette », vol.1, éd. THEMAA, Paris, 2009, 67p.
BLŒDÉ, Myriam, *Les tombeaux de Josef Nadj*, coll. « Essais & Entretiens », éd. de l'Œil d'Or, Paris, 2006, 184p.
BOISSEAU, Rosita, *Philippe Decouflé*, coll. « En compagnie », éd. Textuel, Paris, 2003, 167p.
BOISSEAU, Rosita, *Sidi Larbi Cherkaoui*, éd. Textuel, Paris, 2013, 240p.

BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, coll. « Les indispensables de la musique », éd. Fayard, Paris, 1982, 427p.
JUSSELLE, Jacques, *Ilka Schönbein*, « Le corps : du masque à la marionnette », coll. « Encyclopédie fragmentée de la marionnette », vol.3, éd. THEMAA, Paris, 2011, 93p.
MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, chap. « Arpenteur des arts », coll. « Le temps au théâtre », éd. Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, Arles, (1988) 2010, 285p.
PERRIN, Julie, *Projet de la matière - Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, coéd. Les presses du réel et Centre national de la danse, Dijon, 2007, 207p.
ROQUET, Christine, *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*, éd. Séguier, Biarritz, 2009, 175p.
ROSSELLO, Julie, *Duo (lorsqu'un oiseau se pose sur une toile blanche)*, entretiens post-mortem avec Merce Cunningham et Pina Bausch, précédé de « Pas de deux », avant-propos Enzo Cormann, coll. « Lignes de corps », éd. l'Entretemps, Lavérune, 2014, 62p.
STEEGMULLER, Francis (éd.), *Your Isadora : the love story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, éd. Random House, New York, 1974, 399p.
VOUILLOUX, Bernard, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmatiques*, éd. Shelter Press, Rennes, 2020, 112p.

Ouvrages collectifs

AUCLAIR, Mathias et VIDAL, Pierre (dir.), assistés de VINCIGUERRA, Jean-Michel, *Les Ballets russes*, préface Bruno Racine, éd. Gourcuff Grandenigo, Montreuil, 2009, 300p.
BANU, Georges (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, coll. « Actes Sud-Papiers », éd. Actes Sud, Arles, 1990, 177p.
ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, coll. « Recherches », éd. Centre national de la danse, Pantin, 2001, 176p.
WAHICHE, Dominique (coord.), *La danse, naissance d'un mouvement de pensée, ou le complexe de Cunningham*, éd. Armand Colin, Paris, 1989, 263p.
WAVELET, Christophe et de PONTCHARRA, Natacha, *Instincts de danse. Compagnie Fattoumi/Lamoureux*, éd. En vues, Nantes, 1999, 103p.

Revues

MORINEAU, Camille, *Niki de Saint Phalle*, hors-série Découvertes, éd. Gallimard/Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 2014, non paginé (48p.
MARIN, Maguy (conception) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », n°226, Paris, octobre 2017, 128p.

Articles

BLŒDÉ, Myriam, « Voyage en Woyzeck », *Cassandre*, n°34, avril-mai 2000, pp.42-43
BLŒDÉ, Myriam, « Josef Nadj, dans la langue de *Woyzeck* », *Études Théâtrales*, « Théâtre et Danse. Un croisement moderne et contemporain », vol.1, éd. L'Harmattan, Louvain-la-Neuve, pp.177-181 : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01448916/document
BOISSEAU, Rosita, « Alexander Vantournhout, l'homme élastique : « Je suis circo-chorégraphe » », in *Télérama*, 24 mai 2019, [en ligne]. In *Site Télérama*, France, [consulté le 24 mai 2019]. Disponible sur : https://www.telerama.fr/sortir/alexander-vantournhout,-lhomme-elastique-je-suis-ciro-choregraphe,n6262406.php?fbclid=IwAR2oeRxPZly0CtJqaTOHOe4U7vzEX8-rofeKM3eVFuq2mM373fSlr60XCM

BOUVIER, Mathieu, « L'effet-retard. Loïe Fuller », [en ligne]. In *Site Pour un atlas des figures*, France, [consulté le 14 juin 2020]. Disponible sur : https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/1719
BRUN, Catherine, « Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque », fiche œuvre *Loïe Fuller aux Folies Bergère* de Henri de Toulouse-Lautrec, [en ligne]. In *Site Musée Occitanie*, France, [consulté le 13 juin 2020]. Disponible sur : https://musees-occitanie.fr/oeuvre/la-loie-fuller-aux-folies-bergere/
DESSERLE, Élodie, « Marie Taglioni à la pointe du romantisme », mis en ligne le 13 juillet 2018, [en ligne]. In *Site INHA*, France, [consulté le 25 novembre 2018]. Disponible sur : https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/marie-taglioni-a-la-pointe-du-romantisme.html
DIDI-HUBERMAN, Georges, « Cinq danses aperçues », in MARIN, Maguy (conçu par) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », n°226, Paris, octobre 2017, pp.23-27
ERULI, Brunella, « Ruptures d'échelles », ERULI, Brunella (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Des corps dans l'espace », n°4, éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 4e trimestre 1991, pp.7-11
ERULI, Brunella, « Images du corps et mannequins dans *La Classe morte* de Tadeusz Kantor », in PLASSARD, Didier et GRAZIOLI, Cristina (dir.), *Puck. La marionnette et les autres arts*, « Humain Non humain », n°20, coéd. Institut International de la Marionnette et L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2014, pp.117-124
FABBRI, Véronique, « La construction de la scène comme image-temps », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, coll. « Recherches », éd. Centre national de la danse, Pantin, 2001, pp.67-84
FOREGGER, Nikolaï et MILLER, David, « Experiments in the Art of the Dance », in *The Drama Review*, vol. 19, n°1, Post-Modern Dance Issue, éd. The MIT Press, mars 1975, pp.74-77, [en ligne]. In *Site JSTOR*, [consulté le 28 janvier 2020]. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/1144971
GAUDÉ, Laurent, « Robert Wilson et la "super-marionnette" ou la dépossession consentie au comédien », in PASKA, Roman et BIRMANT, Julie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Le théâtre dédoublé », n°65-66, Bruxelles, novembre 2000, pp.62-63
GONÇALVÈS, Stéphanie, *B comme* Boléro*, B comme Béjart*, programme de la soirée *Ravel : Béjart/Millepied*, Opéra de Paris, mars 2018, p.83. Voir également [auteur inconnu], « Benjamin Millepied/Maurice Béjart », [en ligne]. In *Site Opéra de Paris*, France, [consulté le 18 janvier 2019]. Disponible sur : https://www.operadeparis.fr/saison-17-18/ballet/benjamin-millepied-maurice-bejart
GORDON, Mel, « Foregger and the Dance of the Machines » in *The Drama Review*, vol. 19, n°1, Post-Modern Issue, éd. The MIT Press, mars 1975, 6p., [en ligne]. In *Site JSTOR*, [consulté le 28 janvier 2020]. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/1144970
JANIN, Jules, « Théâtre de l'Opéra. Melle Taglioni », « Feuilleton », *Journal des Débats*, 24 août 1832, [en ligne]. In *Site Gallica BnF*, France, [consulté le 27 novembre 2018]. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k437784w/f1.item#
JARRASSE, Bénédicte, « Iconographie du ballet romantique : gros plan sur Marie Taglioni et sa famille », Actualités de la recherche, mis en ligne le 20 juin 2017, [en ligne]. In *Site Journals Open Edition, association des Chercheurs en Danse (aCD)*, France, [consulté le 21 novembre 2018]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/danse/1635 et http://danse.revues.org/1635
JOURDHEUIL, Jean et BESSON, Jean-Louis (coord.), « Cycle Georg Büchner : *Woyzeck* », 2007, publié le 14 avril 2013, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 04 août 2020]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/cycle-georg-buchner-woyzeck

IGLESIAS-BREUKER, Marilén, « La danse inspirée de Schlemmer ou l'abstraction comme expression de la dimension humaine », in *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art* », ROUSIER, Claire (dir.), coll. « Recherches », éd. Centre national de la danse, Pantin, 2001, pp.145-152
KAUTTO, Carmen, « L'expérience de la Blouse Bleue (URSS 1924-1929) entre auto-activité et avant-garde », *Carnet de recherche en Histoire Culturelle. Réseau de Jeunes Chercheurs en Histoire culturelle de l'Université Sorbonne Nouvelle*, [en ligne]. In *Site Hypothèses*, [consulté le 31 janvier 2020]. Disponible sur : https://rhc.hypotheses.org/1415
LAGARDE Angélique, « Le rapport à l'objet d'Aurélien Bory », in CASTANG, E. (rédac. chef), *Manip, Journal Trimestriel de la Marionnette* n°38, THEMAA, Paris, avril-juin 2014, p.23
LAWTON, Marc, « Du Bauhaus au Playhouse : Oskar Schlemmer et Alwin Nikolais », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, coll. « Recherches », éd. Centre national de la danse, Pantin, 2001, pp.131-144
MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, chap. « Autre étude de la danse : les fonds dans le ballet », éd. Eugène Fasquelle, Paris, 1897, pp.179-182
MALEVAL, Martine, « Maguy Marin : le souffle des vaincus de l'Histoire », *Études théâtrales*, n°49, 2010, pp.108-112, [en ligne]. In *Site Cairn*, France, [consulté le 23 juin 2020]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-108.htm#no1
PLASSARD, Didier, « La vitesse du cheval et celle de l'escargot : théories et pratiques de la Surmarionnette chez Edward Gordon Craig », in *Acting Archives Review*, VIIIe année, n°15, mai 2018, p.11, [en ligne]. In *Site Acting Archives*, [consulté le 18 avril 2019]. Disponible sur : http://www.actingarchives.it/review/ultimo-numero/7-la-velocita-del-cavallo-e-quella-della-lumaca-teorie-e-pratiche-della-ubermarionette-in-gordon-craig.html
PLASSARD, Didier, « Eine schöne Kunstfigur : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, coll. « Recherches », Centre National de la Danse, 2001, Pantin, pp.65-66
PROKHORIS, Sabine, « L'infatigable présent », in MARIN, Maguy (conçu par) et NEVEUX, Olivier (coord.), *Théâtre/Public*, « Maguy Marin », n°226, Paris, octobre 2017, pp.13-16
SCHEPER, Dirk, « Le théâtre expérimental d'Oskar Schlemmer », in ROUSIER, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, coll. « Recherches », éd. Centre national de la danse, Pantin, 2001, pp.43-54

17) NOUVELLES TECHNOLOGIES, LUMIÈRES & ROBOTIQUE

Ouvrages

JAFFRÉ, Olympe, *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*, coll. « l'Art en Bref », éd. L'Harmattan, Paris, 2007, 143p.
MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les media. Les prolongements technologiques de l'homme*, coll. « Points – Civilisation », éd. du Seuil, Paris, (1968) 1977, 404p.
STELARC, *Mécaniques du corps. Body mecanics*, catalogue de l'exposition *Mécaniques du corps*, rédac. chef Dominique Roland, éd. Centre des arts, Enghien-les-Bains, 2009, 103p.

Ouvrages collectifs

DE MORANT, Alix, FINTER, Helga, HOLLING, Eva, PLASSARD, Didier, SIEBERT, Bernhard et SIEGMUND, Gerald (dir.), *Narrativité et intermédialité sur la scène contemporaine*, coll. « Theaomai », éd. Peter Lang, Berlin, 2021, 470p.
GRIMAUD, Emmanuel et PARÉ, Zaven, *Le jour où les robots mangeront des pommes. Conversations avec un Geminoïd*, coll. « Anthropologiques », éd. Pétra, Paris, 2011, 163p.
CORIN, Florence (resp. de publication), *Interagir avec les technologies numériques*, coll. « Nouvelles de Danse », éd. Contredanse, Bruxelles, 2004n 175p.
FÉRAL, Josette (dir), *Pratiques Performatives, Body Remix*, coll. « Le Spectaculaire », éd. Presses Universitaires de Rennes et Presses de l'Université du Québec, Rennes, 2012, 352p.
FÉRAL, Josette et PERROT, Edwige (dir.), *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*, coll. « Le Spectaculaire », éd. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013, 287p.
JIMENEZ, Marc (dir.). *La création artistique face aux nouvelles technologies*, coll. « L'université des arts », éd. Klincksieck, Paris, 2006, 229p.
LACHAUD, Jean-Marc et LUSSAC, Olivier (dir.), *Arts et nouvelles technologies*, coll. « Ouverture philosophique », éd. L'Harmattan, Paris, 2007, 254p.
POISSANT, Louise et TREMBLAY, Pierre (dir.), *La Prolifération des écrans*, éd. Presses Universitaires du Québec, Montréal, 2008, 436p.

Revues

GRIMAUD, Emmanuel et VIDAL, Denis (coord.), *Robots étrangement humains*, Gradhiva n°15, éd. Musée du Quai Branly, Paris, mai 2012, 240p.

Articles

AGAMBEN, Giorgio, « Nymps », KHALIP, Jacques et MITCHELL, Robert (dir.), *Releasing the Image : From Literature to New Media*, éd. Stanford University Press, Stanford, 2011, pp.60-80
ARNHEIM, Rudolf, *Le cinéma est un art*, « La marche en arrière », trad. angl. Françoise Pinel, éd. L'Arche, Paris, 1989, p.118
CHÉNETIER-ALEV, Marion, « La vision en question : vidéo et marionnette », in PLASSARD, Didier et GUIDICELLI, Carole (dir.), *ArtPress2*, n°38, « La marionnette sur toutes les scènes », août-octobre 2015, pp.25-28
DARGE, Fabienne, « Théâtre et Cinéma – *Kiss & Cry* de Michèle Anne de Mey et Jaco Van Dormael », in DEBROUX, Bernard et BANU, Georges (dir.), *Alternatives théâtrales*, n°124-125, « Élargir les frontières du théâtre », Le Manège/Mons, 1er trimestre 2015
DE MORANT, Alix, « Mécaniques virtuelles. Du jouet à l'outil : une corporéité de transmission », in LECUCQ, Evelyne et MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Alternatives théâtrales*, « Objet-danse », coéd. Institut International de la Marionnette et Alternatives Théâtrales, Charleville-Mézières, 2003, pp.52-56
DELAHUNTA, Scott, « L'appareil de locomotion : une épistémé technologique », in CORIN, Florence (resp. de publication), *Interagir avec les technologies numériques*, coll. « Nouvelles de Danse », éd. Contredanse, Bruxelles, 2004, pp.36-48
GRAZIOLI, Cristina et VIOLETTE, Marcel, « Automates, androïdes et robots », 2010, [en ligne]. In *Site WEPA*, UNIMA, [consulté le 24 août 2020]. Disponible sur : https://wepa.unima.org/fr/automates-androides-et-robots/
JÜRGEN E. MÜLLER, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas :*

revue d'études cinématographiques/Cinemas : Journal of Film Studies, vol. 10, n°2-3, 2000, p.105-134
KUYPERS, Patricia et CORIN, Florance, « L'interactivité intelligente, entretien avec Michel Bret et Marie-Hélène Tramus », in CORIN, Florence (resp. de publication), *Interagir avec les technologies numériques*, coll. « Nouvelles de Danse », éd. Contredanse, Bruxelles, 2004, pp.62-71
MORI, Masahiro, « La vallée de l'étrange », trad. Isabel Yaya, GRIMAUD, Emmanuel et VIDAL, Denis (coord.), *Gradiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°15, 2012, pp.26-33, [en ligne]. In *Site Journals Open Edition*, [consulté le 03 décembre 2016]. Disponible sur : https://journals.openedition.org/gradhiva/2311
PARÉ, Zaven, « La transition de l'objet à l'être social dans les arts de la marionnette et la robotique », in LUPPI, Rachel et VALLET, Olivier (rédac. chef), *Traces THEMAAtiques. Marionnette, Sciences et Techniques – Regard sur les Rencontres Nationales 2013*, éd. THEMAA, Paris, 2014, pp.25-288. Également en ligne in *Site THEMAA*, France, [consulté le 15 juin 2020]. Disponible sur : http://themaa-marionnettes.com/ressources/pdf/themaa-marionnettes-et-sciences.pdf
PLASSARD, Didier, « Dioptrique des corps dans l'espace électronique : sur quelques mises en scène de Giorgio Barberio Corsetti », in PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les Écrans sur la scène*, éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1998, pp.149-170
TUAL, Morgane, « Hiroshi Ishiguro, l'homme qui crée des robots à son image », publié le 16 mars 2016, [en ligne]. In *Site Le Monde*, France, [consulté le 20 juin 2020]. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/pixels/article/2016/03/17/hiroshi-ishiguro-l-homme-qui-cree-des-robots-a-son-image_4884270_4408996.html
VALLET, Olivier, « Ombre et lumière. Histoire des techniques, évolution conjointe des usages de la lumière et de l'image projetée », in MARTIN-LAHMANI, Sylvie (dir.), *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, coéd. Alternatives Théâtrales, Centre National des Arts du Cirque, Institut International de la Marionnette et THEMAA, Bruxelles, 2018, pp.95_101
VAN DYK, Katharina, « Les bacchanales d'Isadora Duncan : réaliser et déjouer un rêve de danse au XIXe siècle », in SOTROPA, Adriana et VITACCA, Sara (dir.), *Bacchanales ! Ivresse des arts au XIXe siècle*, [actes du colloque international organisé par l'Université Bordeaux-Montaigne et le Musée des beaux-arts de Bordeaux, Librairie Mollat, Bordeaux, 17-18 mars 2016], éd. Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2018, pp.109-128

En ligne

ISHIGURO, Hiroshi, site de son laboratoire : http://www.geminoid.jp/en/index.html
NUOVO TEATRO MADE IN ITALY : https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/

18) ÉTUDES LITTÉRAIRES

Ouvrages

MOUREY, Lilyane, *Grimm et Perrault, histoire, structure mise en texte des contes*, coll. « Archives des Lettres Modernes », éd. Lettres Modernes, Paris, 1978, 97p.

Ouvrages collectifs

PIFFAULT, Olivier (dir.), *Il était une fois… les contes de fées*, éd. du Seuil et Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2001, 573p.

Émissions

LETAILLEUR, Christine, « *La Vénus à la fourrure* ou les confessions d'un suprasensuel de Leopold von Sacher-Masoch », *Fictions/théâtre et cie*, 23 février 2020, [en ligne]. In *Site France Culture*, France, [consulté le 28 octobre 2020]. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/la-venus-la-fourrure-ou-les-confessions-dun-suprasensuel

19) VIDÉOS COMPLÉMENTAIRES

DI GIUSTO, Stéphanie, *La Danseuse*, 1h48min, France, 2016

GERBER, Ruedi, *Anna Halprin : le souffle de la danse*, 1h20min, couleurs, 2012

HUESCA, Roland, « Le Ballet *Parade*, 1917, et le rideau de scène, les décors et costumes de Pablo Picasso », GARNIER, Claire et LE BON, Laurent (commissaires), *1917*, Centre Pompidou, Metz, 26 mai-24 septembre 2012, [en ligne]. In *Site Art plastoc*, France, [consulté le 17 août 2019. Disponible sur : https://artplastoc.blogspot.com/2014/09/246-picasso-et-le-ballet-parade-1917.html

JOLY, Yves (Cie Les marionnettes Yves Joly), *Les Mains seules*, créé au cabaret La Rose rouge, Paris, 1948. Voir GENTY, Philippe (auteur de la vidéo), *Les Mains seules, par la Compagnie Yves Joly, vidéo de spectacle*, vidéo, couleurs, 2min53, 1948, [en ligne]. In *Site Portail des arts de la marionnette*, France, [consulté le 11 février 2018]. Disponible sur : https://www.artsdelamarionnette.eu/audiovisuel/les-mains-seules-par-la-compagnie-yves-joly-video-de-spectacle/

KANTOR, Tadeusz (Teatr Cricot 2), *La Classe morte (Umarła klasa)*, créé à la Krzysztofory Gallery, Cracovie, 15 novembre 1975

LAEMMEL, Fanny, *La danse-contact c'est quoi ?*, Le Point Éphémère, Paris, juin 2011, [en ligne]. In *Site YouTube*, France, 4min 45, couleurs, [consulté le 10 février 2017]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=d3ya0AD1RSo&ab_channel=SaladeUtopic

LECUCQ, Evelyne (notice, éclairages, transcription), « Compagnie Yves Joly », vidéo, noir et blanc, 4min 52, 29 septembre 1967, [en ligne]. In *Site INA*, France, [consulté le 11 février 2018]. Disponible sur : http://fresques.ina.fr/en-scenes/fichemedia/Scenes00836/compagnie-yves-joly.html

LIVINGSTON, Jennie, *Paris is burning*, 1h15min, couleurs, États-Unis, 1991, [en ligne]. In *Site YouTube*, États-Unis, [consulté le 25 juillet 2020]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR1xHYYpFdgq8LwgEaw6WiMoILYL4cKXrxh2IMl59lICdME_gWG0Flqyw1E&v=jzIJfMFNUjA&feature=youtu.be&ab_channel=JohnCuoco

MUROBUSHI, Kô, *Toujours mort, encore vivant*, chorégraphie *butō* Kô Murobushi, réalisation Richard Frank, coll. Ministère de la Culture – CNC Images de la culture, couleurs et noir et blanc, 50min, 2012, [en ligne]. In *Site Numéridanse*, France, [consulté le 16 juin 2020]. Disponible sur : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/toujours-mort-encore-vivant

RIZZO, Christian (conception, chorégraphie, scénographie et costumes), *D'après une histoire vraie*, création 2013, vidéo déposée par La Maison de la Danse en 2013, [en ligne]. In *Site Numéridanse*, France, [consulté en juin 2014]. Disponible sur : http://www.numeridanse.tv/fr/video/3234_dapres-une-histoire-vraie

SETTER, Jay, « Vogue : Dips & Drops », 7 avril 2010, [en ligne]. In *Site YouTube*, [consulté le 20 août 2020]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=bsmeWOi8Rt4&ab_channel=JaySetter

TATI, Jacques, *Playtime*, 2h35min, couleurs, 1967

20) ŒUVRES DRAMATIQUES, FICTION, POÉSIE

BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours*, éd. de Minuit, Paris, (1963) 2019, 96p.
CENDRARS, Blaise, *Les Armoires chinoises*, éd. Fata Morgana, Saint-Clément, 2001, 63p.
GAUTHIER, Théophile, *Les Morts Amoureuses*, coll. « Babel », éd. Actes Sud, Arles, 1996, 161p.
GUNZIG, Thomas, *Kiss & Cry. Un spectacle de Michèle Anne de Mey, Jaco Van Dormael & collectif*, coll. « Traverses », éd. Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2012, non paginé
HUGO, Victor, *L'homme qui rit*, coll. « Classiques » présentation et annotations Myriam Roman et Delphine Gleizes, éd. Le Livre de Poche, Paris, (1869) 2012, 864p.
KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, trad. all., annoté et présenté par Claude David, éd. Gallimard, Paris, (1915) 2000, 129p.
KAWABATA, Yasunari, *Les Belles endormies*, trad. jap. René Sieffert, éd. Albin Michel, Paris, 1970, 187p.
MAETERLINCK, Maurice, *La mort de Tintagiles*, commentaires dramaturgiques Claude Régy, coll. « Répliques », éd. Actes Sud, Arles, (1894) 1997, 117p.
MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, chap. « Crayonné au théâtre », coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, éd. Gallimard, Paris, 2003
MICHAUX, Henri, *Connaissance par les gouffres*, coll. « Le Point du jour », éd. NRF Gallimard, Paris, (1961) 1967, 285p.
MICHAUX, Henri, *La vie dans les plis*, coll. « Poésie », éd. NRF Gallimard, Paris, (1972) 2015, 214p.
PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, coll. « Classiques », notes et guide de lecture Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet et Frédéric Dronne, illustrations Gustave Doré, éd. Pocket, Paris, (1697) 2006, 382p.
RILKE, Rainer Maria, *Œuvres en prose : récits et essais*, « Auguste Rodin », coll. « Bibliothèque de la pléiade », éd. Gallimard, Paris, (1903) 1993, 1 234p.
SACHER-MASOCH (von), Leopold, *La Vénus à la fourrure*, trad. all. Pierre Malherbet, coll. « Classiques », éd. Pocket, Paris, (1870) 2020, 181p.
VALÉRY, Paul, *Œuvres*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Gallimard, Paris, 1960, 1 696p.

21) THESES DE DOCTORAT, HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES, MÉMOIRES DE MASTER

BARDET, Marie, *Philosophie des corps en mouvement : entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson, Étude de l'immédiateté*, Thèse de doctorat en cotutelle, ED Pratiques et théories du sens, sous la direction de Horacio Gonzalez et Stéphane Douailler, Université de Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, 2008
BENSKY, Roger Daniel, *Recherches sur quelques structures de la marionnette de langue française*, Thèse de doctorat, Lettres et Sciences Humaines - Sorbonne, 1968, CTLES
BOIVINEAU, Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, Thèse de doctorat, ED SCE, UE CERHIO, sous la direction de Christine Bard, Université d'Angers-Nantes-Le Mans, 18 décembre 2015, 583p.

BOURHIS, Morgane, *Approche d'une Rhétorique de la Marionnette*, mémoire de maîtrise d'Études Théâtrales, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Daniel Lemahieu, 1995 – 1996

BOURKHIS, Wafa, *Les nouveaux territoires du numérique comme espace de création artistique*, Thèse de doctorat en cotutelle, ED 473 - SHS Lille-Nord de France et ED Ars et Culture - Institut Supérieur des Beaux Arts de Tunis, sous la direction de Amos Fergombé et Hayet Tlili, Université d'Artois et Université de Carthage, 2013

BULANCEA, Iulian Cristian, *« Rhinocéros ». Le langage marionnettique et la théâtralité ionescienne*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Marthe Adam, Université du Québec à Montréal, 10 novembre 2018, 134p., [en ligne]. In *Site Archipel Uqam*, Canada, [consulté le 19 avril 2021]. Disponible sur : https://archipel.uqam.ca/12337/1/M15896.pdf

CARON, Alix, *Ballroom scene : la vulnérabilité à l'épreuve du catwalk*, Mémoire de Master, Théories et pratiques du théâtre contemporain, Faculté des humanités, département Arts, sous la direction d'Ariane Martinez, Université de Lille, 27 juin 2019, 145p., [en ligne]. In *Site Hal Archives Ouvertes*, France, [consulté le 29 décembre 2020]. Disponible sur : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02291273/document?fbclid=IwAR3JB13carl0dDXPSsFscnUBDZRDL-B9E4rH-NZ30pUYWZiMbDEsKkqqs8U

DACHEUX, Margot, *Gisèle Vienne, la scène du fantasme. Expression du fantasme dans* I apologize *(2004),* Une belle enfant blonde *(2005),* Kindertotenlieder *(2007),* Jerk *(2008), et* This is how you will disappear *(2010)*, Mémoire de Master2, sous la direction de Cécile Schenck, Études Théâtrales, Université Paris3 Sorbonne Nouvelle, soutenu le 17 juin 2013, 180p.

DUMONT, Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse. Passage XXe XXIe siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, Thèse de doctorat, Études Théâtrales, EA 267 Arts et Médias, Institut de Recherches en études théâtrales EA 3959 IRET, sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Université Paris3 Sorbonne Nouvelle, Paris, soutenue le3 décembre 2011, 628p.

FOURNIÉ, Fanny, *Danse, émotions et pensée en mouvement. Contribution à une sociologie des émotions, Les cas de* Giselle *et* MayB, Thèse de doctorat, ED Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire, Laboratoire de Sociologie de Grenoble EMC2-LSG Emotion - Médiation - Culture - Connaissance, sous la direction de Florent Gaudez, Université de Grenoble, 2012

GARRÉ NICOARĂ, Marie, *L'espace marionnettique, lieu de la théâtralisation de l'imaginaire*, Thèse de doctorat, ED 473, SHS Lille-Nord de France, Equipe d'accueil Textes et Cultures (EA 4028) – Praxis et Esthétique des Arts, sous la direction d'Amos Fergombé, Université d'Artois, 2013, 696p.

GARROUSTE, Jeanne, *Quand l'inanimé entre dans la danse, ou l'émergence de duos paradoxaux*, Mémoire de Master, Département Arts du Spectacle, sous la direction de Julie Sermon, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2012, 111p.

GERMAIN-THOMAS Patrick, *Politiques et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)*, Thèse de doctorat, Sociologie, sous la direction de Philippe Urfalino, EHESS, soutenue en 2010, 450p.

GINOT, Isabelle, *La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, dossier d'Habilitation à Diriger des Recherches, section n°18, sous la direction de Jean-Paul Olive, Université Paris 8 - St-Denis/Vincennes, septembre 2006

GIOFFREDI, Paule, *Le porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine*, Thèse de doctorat, ED Lettres, Langues, Spectacles, CRéART-PHI, sous la direction de Maryvonne Saison, Université Paris 10 - Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012

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, 432p.
GUILLEMIN, Alain, *Jeux chamaniques, jeux marionnettiques : Aux sources d'une culture théâtrale*, Thèse de doctorat, ED SHS, Centre d'Étude des Arts contemporains EA 3587, sous la direction de Claude Jamain, Université Charles de Gaulle - Lille 3, 2012
GUIOT, Lise, *Le* bunraku *et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, Thèse de doctorat, ED 58, Études théâtrales et spectacle vivant, Laboratoire RIRRA21, sous la direction de Didier Plassard, Université Montpellier3 Paul-Valéry, 2016, 894p.
GUISGAND, Philippe, *Lire et écrire les danses actuelles : pratiques esthétiques, dialogiques et évolutives*, dossier d'Habilitation à Diriger des Recherches, chap.3 « Les axes de recherches », synthèse des travaux de recherches 2005-2012, p.39, [en ligne]. In *Site Danse Lille3*, France, [consulté le 16 septembre 2020]. Disponible sur : https://danse.univ-lille3.fr/data/documents/M%C3%A9moires%20Master/1973_HDR_Guisgand_Volume%201.pdf
HAYASHI, Masakazu, *Le théâtre japonais face au théâtre occidental et à la tradition : l'œuvre théâtrale d'Osanai Kaoru (1881 – 1928)*, Thèse de doctorat, Université Paris 2 - Sorbonne Nouvelle, École Doctorale – Arts du Spectacle, Sciences de l'Information et de la Communication (ASSIC), 2010
HÉRISSON, Armelle, *Le Théâtre mirlitonesque d'Alfred Jarry*, Thèse de doctorat, ED Pratiques et théories du sens, Équipe de recherche sur la pluralité esthétique, sous la direction de Gérard Dessons, Université de Paris VIII - Vincennes-Saint-Denis, 2012
JULIEN, Karine, *Le corps de la marionnette et le corps de l'humain dans le Bread and Puppet Theatre et le Theater Meschugge*, Maîtrise d'Arts du Spectacle, Section Théâtre, sous la direction de Georges Banu, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1999
KHOURY, Cristelle, *Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de* Myth *de Sidi Larbi Cherkaoui*, Thèse de doctorat, Sciences et techniques des activités physiques et sportives (74e section), sous la direction de Georgiana Wierre-Gore, Université Blaise Pascal – Clermont Ferrand 2, 4 décembre 2014, 338p.
LAWTON, Marc, *À la recherche du geste unique, pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs*, Thèse de doctorat, ED SHS, Centre d'Étude des Arts contemporains EA 3587, sous la direction de Claude Jamain, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2012, 435p. Disponible sur : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00881517
NICLAIS, Shirley, *Ci-gît la marionnette. Réifications et réanimations de l'humain sur les scènes de Tadeusz Kantor et Louise Bourgeois*, Thèse de doctorat en Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image, sous la direction d'Évelyne Grossman, École doctorale n°131, Laboratoire CERILAC/axe EMOI, soutenue à l'université Paris Diderot, Paris, 3 juin 2019, 502p.
MARQUIÉ, Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle. Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université Nice Sophia Antipolis, soutenue le 20 septembre 2014, p.216, [en ligne]. In *Site Hal Archives Ouvertes*, France, [consulté le 28 novembre 2018]. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01551635/document
PAVLOVA-BONNETIER, Stanka, *Les avatars et les métaphores de la figure humaine dans les spectacles contemporains de la marionnette*, Thèse de doctorat, ED 473, SHS Lille-Nord de France, sous la direction d'Amos Fergombé, Université d'Artois, 2011
PERROT, Edwige, *Les usages de la vidéo en direct au théâtre chez Ivo van Hove et Guy Cassiers*, Thèse de doctorat en cotutelle, Études et pratiques des arts, ED 267 – Arts & Médias, Institut d'Études Théâtrales, sous la direction de Josette Féral et Christine Hamon-Siréjols, Universités Paris 3 – Sorbonne Nouvelle et Université du Québec à Montréal, 25 novembre 2013

PIRIS, Paul, *The rise of maniplacting. The puppet as a figure of the other*, Thèse de doctorat en cotutelle, Central School of Speech and Drama, sous la direction de Andrew Lavender et Ayse Tashkirant, Université de Londres

POSTEL, Julie, *Présences de la marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, Thèse de doctorat, ED SHS 473, Laboratoire CALHISTE EA 4343, sous la direction d'Amos Fergombé, Université Polytechnique Hauts-de-France, 29 mars 2019, 617p.

ROQUET, Christine, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Thèse de doctorat, UFR Arts, discipline Danse, sous la direction de Philippe Tancelin et la codirection d'Hubert Godard, Université Paris 8 – Vincennes-St-Denis, 2002, 217p.

VALLOS, Fabien, *Théorie de la fête : festivité, inopérativité et désœuvrement*, Thèse de doctorat, sous la direction de Georges Molinié, ED5 « Concepts et langages », Université Paris IV – Sorbonne, Paris, soutenue le 28 juin 2010, 405p., [en ligne]. In *Site Academia*, [consulté le 19 février 2020]. Disponible sur : https://www.academia.edu/23202787/Th%C3%A9orie_de_la_f%C3%AAte_festivit%C3%A9_inop%C3%A9rativit%C3%A9_d%C3%A9s%C5%93uvrement_2010

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 15

PARTIE I. *Danser comme* 47

CHAPITRE 1 – L'imitation : de la marionnette au danseur, accords, désaccords 53

I. Le danseur-marionnette : de la comparaison péjorative à la construction d'un imaginaire 55

A) Le ballet romantique et le danseur-marionnette 55

a) Jean-Georges Noverre et la « machine mal combinée » du danseur 55

b) Basculement vers un corps-technique du danseur 57

c) La marionnette dans l'imaginaire du ballet romantique 59

B) Le danseur dans la presse : caricature monstrueuse en pantin 64

a) *Un autre monde* : des danseurs oniriques 68

b) Le corps de ballet 70

c) La ballerine réduite à la pirouette 73

d) Le masculin et le féminin 74

C) *Petrouchka* des Ballets russes : la nostalgie du théâtre de foire 79

a) De la pièce pour marionnettes au ballet 81

b) Le pantin : de l'influence au motif chorégraphique principal 83

c) La scène de foire : quand les danseurs s'animent 87

d) Magnifier le danseur-pantin par le plaisir de la reconnaissance 99

e) De la mimesis à la marionnettisation du corps ? Réhabiliter le danseur-pantin 104

II. Le geste mécanique, un geste heuristique pour le danseur ? Quand l'image passe dans le corps 108

A) Le geste emprunté : de l'image à l'attitude du corps 112

a) Quand l'image fait geste : Lady Hamilton et les prémices d'une marionnettisation 113

b) Alfred Jarry : corps épais d'Ubu ; mécanique élastique de la grenouille 116

c) D'Edward Gordon Craig à Isadora Duncan : la Surmarionnette en mouvement. 119

B) Les danses mécaniques : la machine dans le geste du danseur 127

a) Le Futurisme et la machine : assécher le geste jusqu'à la forme élémentaire 127

b) La danse du pantin dans le music-hall 132

c) La Machine typographique, Giacomo Balla (1914) : 134

d) Les danses mécaniques des machines, Nikolaï Foregger (1923) : 135

C) Vers le corps distendu 139

a) Distendre : perdre l'humain dans la machine 139
b) Le corps distendu dans *Duo* de Hiroaki Umeda 142
III. Renouer avec le corps 150
A) Le corps de tous les possibles : vers un affranchissement 151
a) Un vocabulaire marionnettique présent dans les états de corps de danseurs 154
b) Rassemblement et rhizome dans le dos marionnettique de la danseuse : *Fais-moi mâle* de la Compagnie La Mue/tte 160
c) « Simulacre et sacrilège », une mise en effigie du danseur 164
d) Rechercher le vide dans le corps : *Robot, l'amour éternel* de Kaori Ito (2018) 169
B) La régularité, moteur de la marionnette au danseur : rythme, pulsation 187
a) L'aliénation 188
b) Le motif de la répétition : un geste qui insiste 236
CHAPITRE 2 – Changer la perception du corps par le geste 255
I. La marionnette comme modèle 258
A) Relire Kleist 259
a) Enjeux d'un essai essentiel de quelques pages, ou comment le danseur regarda la marionnette 259
b) « Le chemin qui mène à l'âme du danseur » 261
c) La danse de la marionnette, une matérialisation éphémère de la grâce ? De la conscience absente au corps suspendu 264
B) Le corps marionnettique : une figure kinesthésique du seuil 269
a) Le seuil, un espace de transition où plonge le corps 269
b) Parcelliser son corps pour habiter le geste collectif : *The Great Tamer*, Dimitris Papaioannou 270
c) Le corps morcelé : un « mode spécifique d'être au monde » fracturé 279
II. Redessiner le corps 283
A) Désincarner le corps 285
a) Se passer du mouvement : corps enfermé, corps plastifié, l'immobile à vif 286
b) Créer et détruire la présence 319
B) Prises et emprises 363
a) Malmener le corps adulé : *Double exposure*, le danseur et la poupée décapitée 364
b) Manipuler l'autre 377
III. Dissoudre le corps jusqu'à la métonymie 401
A) Le geste décentré du danseur : la marionnette dans les coins 403
a) Alwin Nikolais, « créateur de formes » dans une boîte noire d'illusions 404

b) Fragmentations, zooms, dézooms sur les corps : les contacts décomposés de Philippe Decouflé 412
B) Révéler, dissimuler, dévier 434
a) L'extrait de corps de l'ombre à la lumière, *Boléro* de Béjart 434
b) Bob Wilson, corps-esquisse, corps-estampe, « s'abstraire du réel » 445
c) « *Self unfinished* », le deuil du corps 457
C) La main pour tout corps 464
a) La main silencieuse du marionnettiste : une « danse enclose » 467
b) Repenser le castelet par les mains de Mourad Merzouki 474
c) Danser l'infiniment petit 484
PARTIE II *Danser dans.* 513
CHAPITRE 3 – Le costume-carcan ou le danseur resculpté : quand la deuxième peau devient la première 517
I. Prémices du costume-carcan : armure, réinvention, dissimulation. Révision du vivant531
A) *Parade* : les géants dansent 533
a) Parade de la marionnette habitée 536
b) Faire danser un faux cheval 538
c) Jeu des échelles, jeu des formes 538
B) Restructurer l'humain : le cas d'Oskar Schlemmer 541
a) *Le Ballet triadique*, une « danse de formes et de gestes » 543
b) Texturer le corps : danser à partir de la matière 547
c) Corps et identités remodelées : quand la contrainte agit sur le danseur 550
II. La peau disparue dans la marionnette 559
A) Un autre accès au corps : la poupée de chiffons qui danse 560
a) Rembourrages et combinaisons : le « masque corporel » 565
b) Gestes de marionnettes habitées : le pouvoir de la marionnette sur les corps 569
c) L'humilité de la marionnette 574
B) Sous le tissu béant, le corps assourdi 576
a) Un corps happé par le tissu 581
b) Envie de voir : le corps substantiel 584
c) Ce qui survit au corps : le vide sous le tissu 586
d) Hypnose et étagement de conscience du *danser dans* 588
CHAPITRE 4 – La matière brute qui danse : l'humain au-delà de lui-même 593
I. Les vertus de la matière brute 596
A) « Silhouetter » le corps dansant 596

a) Vider la scène, charger le corps 598
b) Le besoin du sale : entrer en matière 599
c) L'éphémère du corps : disparaître sous la masse 601
d) Peupler la matière 603
B) Devenir-matière : vers une hybridation du corps dansant 606
a) Matière-marionnette, matériau-marionnette 608
b) Un geste au bord de l'insaisissable 611
c) Vers une fantasmagorie des corps et des matières 613
II. La matière sous soi, la matière en soi : soutenir, se soutenir, le cas particulier de *Paso Doble* 616
A) Porter : quand le danseur et l'argile se façonnent l'un l'autre 621
a) L'argile, le premier corps : un retour à la matière 621
b) Vers un partenaire : duo dansé entre corps et matière 623
c) Déstabiliser la gravité : le danseur satellite de la matière 624
B) Si le corps se refuse à fléchir 626
a) Déraper, se heurter, glisser… La chute à chaque instant 626
b) « Le fond et la figure » 627
c) L'équilibre retrouvé dans la trace 629
PARTIE III *Danser avec* 634
CHAPITRE 5 – Repenser le duo entre chair et matière 640
I. Deux corporéités : quand le duo surgit de l'*entre-corps* 643
A) Coprésence : le partenaire trouvé 645
a) La marionnette, ce corps saisissable en face dans la *rumba* de Mrs. Clementine : la « technique du siamois » 645
b) Figure du double dans *Angel* : la mort en face 652
B) La marionnette immatérielle, factrice de duo : si l'invisible répond 661
a) Révéler le processus, vers le mythe de l'homme ultra-connecté 662
b) Vers la création d'un espace mental 666
c) De la manipulation à la fusion : le corps comme point critique du dispositif 667
II. Greffer à soi, greffer en soi 673
A) Être deux, être trois, être quatre,… et n'avoir qu'un corps 677
a) Les démons intérieurs, ces « gémellités angoissantes » qui peuplent les articulations du corps 680
b) La marionnettiste-figurée par la danse 682
c) Et le corps s'évacue sous la danse de la marionnette : retenir le cerf-volant 684

B) Le *moi* dans la marionnette : la chair pour matière, la matière jusqu'à moi 687
a) Greffe et dédoublement : le corps répandu.....697
b) Danser la ruine, la mort au bout 698
c) L'envol ou la précarité du geste : équilibres et tremblements 700
CHAPITRE 6 – Vers un nouvel organisme 704
I. La marionnette, un espace de réception.....708
A) Du bouillonnement énergétique, de l'échange 711
a) La transformation : la sirène se met debout 713
b) « L'errance infinie » : l'organisme « nomade » 716
B) Quitter son poids : le vœu d'abandon à la marionnette 718
a) De l'acier et du corps 721
b) Piloter le nouvel organisme.....723
c) Suivre le robot et transformer sa danse : vers un état de grâce 724
d) Quand le geste répond à l'espace 727
II. Ce souffle qui nous anime : une intensité interne qui fait la danse 730
A) Le danseur en état de suspension.....732
a) *La Vie des formes* : « des forces en présence » 733
b) *At the still point of the turning world* : « Au point de quiétude, c'est là qu'est la danse » 741
B) Seule face au vent : ces élans qui nous animent 745
a) De l'impulsion d'air.....747
b) Le tourbillon comme geste jubilatoire.....750
c) Dissoudre l'humain : quand le corps est en fuite.....752
CONCLUSION 759
INDEX DES NOMS PROPRES 763
BIBLIOGRAPHIE.....769
TABLE DES MATIÈRES 829